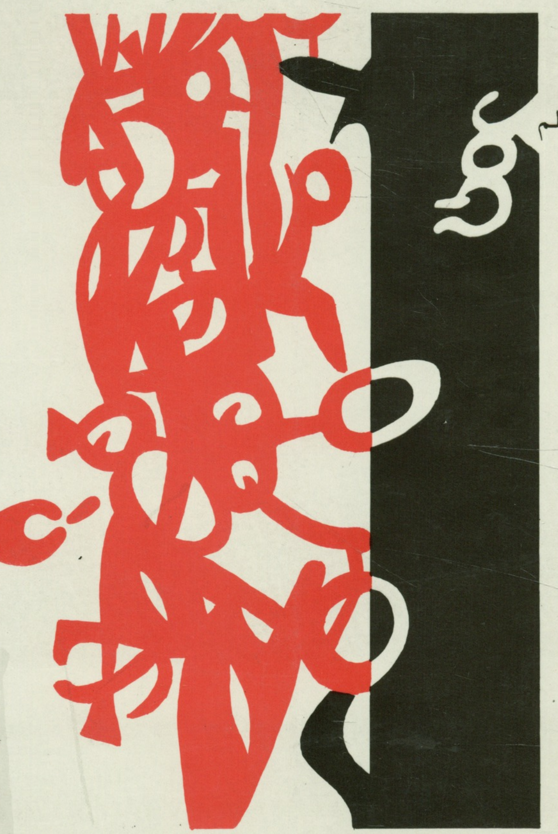
جوليا كريسطيفا

علم النص



ترجمة فريد الزاهي
مراجعة عبد الجليل ناظم

دار توبقال للنشر

— إصدارات —

دار توبقال للنشر

توزع في

البلاد العـربيـة

— وأوروبـا —

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفدير، الدار البيضاء 05 ـ المغرب
الهاتف : 24.06.05/42

تصميم الغلاف : عبد الله الحريري

علــم النــص

الدراسات المترجمة في هذا الكتاب هي :

Le texte et sa science ;

Le texte clos ;

La productivité dite texte ;

Poésie et négativité.

وجميعها صادر في كتاب :

Julia KRISTEVA

Semiotiké,

Recherches pour une Sémanalyse,

Editions du Seuil, collection "Tel Quel", 1969.

ننشر هذا الكتاب باتفاق خاص مع دار سوي، باريس.

جوليا كريسطيفا

علم النص

ترجمة فريد الزاهي
مراجعة عبد الجليل ناظم

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي. ساحة محطة القطار
بلفدير. الدارالبيضاء 05 ـ المغرب
الهاتف : 42 / 05 .06 .24

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى، 1991

رقم الإيداع القانوني: 765/ 1991

تَقْـــدِيـــم

إن إحدى خصيصات الأبحاث المترجمة هنا هي كونها تسعى لإقامة تصوُّر منهجي ونظري يستهدف البحث في خصوصية النص دون أن يعني ذلك التقوقع المعرفي فيما عُرف بالمحايثة أو ما يمكن دعوته بالجوهر الجواني للنص. في المرحلة التي طرحت فيها جُولْيَا كْرِيسْطِيفَا هذا المنظور، أي في عِزّ النهوض البنيوي، كان ذلك يبدو أقرب إلى المفارقة، إذ كيف يمكن الحديث عن علم للنص أو عن السيميائيات النصية دون إدارة الظهر لكل العناصر المتعلقة بالتلفيظ النصي (الذات الكاتبة) أو بالتلقي وبالآثار النصية أو الشفوية الخطابية التي تخترق جسد الكتابة، وكذا بدون تحييد جوانب مهمة تتعلق بتكوين النص وبطابعه الفكري والتاريخي ؟ وتتمثل المغامرة التي تطلعت إليها كْرِيسْطِيفَا في صياغة رؤية كلية للنص تكون نسقية ومتحررة، بنيوية ووظيفية، علمية وتحليلية، نظرية وإجرائية، محايثة وخارجية في نفس الآن. وفي هذا الطابع الخاص لم تكن كْرِيسْطِيفاً لتتذكر بغير التوجّه الباخْتِينِيّ في الدراسة الأدبية الذي لم تتوان الكاتبة في التعريف به والنهل من تجديداته، المغمورة والمجهولة آنذاك في فرنسا.

ومنظور شمولي كهذا لابد أن ينطلق من نقد التصور اللساني الضيق للكتابة من جهة، والتصور العلمي التقني للدراسة الأدبية من جهة أخرى. وهو نقد كان يتلاءم مع التوجه العام لمجموعة طيل كيل Tel quel التي كانت تبني ـ تجريبياً ـ تصوراً جديداً (لم يكتملْ ولم يُدم) للممارسة النصية والنظرية. وليس من شك في أن وعي كْرِيسْطِيفاً بالحدود المنهجية والنظرية للمنحى الوضعي السائد في مجال الدراسات الأدبية قد كان وراء بحثها عن علم للنص لا يتقيد

تنبع أهمية هذه الأبحاث من كونها لا تنغلق على مبحث معرفي واحد. إن انفتاحها على الفكر الفلسفي والمنطقي وعلى علم الاجتماع والتحليل النفسي والبحث اللساني... الخ. منحها تميزاً في الطرح والتحليل. من هذا التعدد أيضاً تنبع صعوبة ترجمة كتابات جوليا كْرِيسْطِيفا؛ لأن تداخلاً معرفياً مُركّباً من هذا القبيل لا يطال المستوى النظري والإجرائي بمفرده بل يتغلغل داخل التركيب اللغوي للاصطلاحات التي تتعامل بها الباحثة مع النص الأدبي. ولعل ذلك ما يبرّر التعامل الذي يسود لدى باحثِينَا معها، إذ يتم الاكتفاء بالإحالة، ويُغَضُّ الطرفُ عن إمكانية ترجمة نصوصها إلى العربية.

وتشكل الأبحاث المترجمة هنا مدخلاً فعلياً لقراءة التحليل السيميائي لجُولِيَا كْرِيسْطِيفَا. وفي نظرنا أنها تلبي منزعاً راهناً نحو تجاوز وهْم المحايثة النصية وانغلاقية النص الأدبي، إضافة إلى كونها تظل دعوة مفتوحة لإغناء البحث النقدي والنظري بما توفره المباحث الأدبية والفكرية والعلمية من معطيات كفيلة بجعل الكتابة الأدبية بُوتَقةَ علمٍ وإبْدَاعٍ معاً.

المترجم

النّـصُّ وعِـلمُـه

I.

«الآن فقط، أي بعد فوات الأوان، بدأ الناس يُدركون الخطأ الفادحَ الذي أشاعُوه بإيمانهم باللغة».

فريدريكْ نيتشه، إنساني مسرف في الإنسانية

« ... ومن بعض الألفاظ يعيدُ صُنع كلمةٍ شاملةٍ تكون جديدةً وغريبةً على اللسان».

سطيفان مالارْمي، *قبل الكلام*

عندما نتخذ من اللسان موضوعاً للبحث، ونشتغل في حيّز مادية ما يعتبره المجتمع وسيلة تواصل وتفاهم؛ ألا يعني ذلك أننا نجعل من أنفسنا غرباء بالمرة عن اللسان؟ إن الفعل المسمى أدبياً يقود إلى الغرابة الجذرية حُيال ما يُفترض أن تكونه اللغة، أي كونها حاملاً للمعنى، وذلك عبر عناده في رفض أية مسافة مثالية إزاء ما يقوم بالدلالة. ففي غرابة قربه منّا وشدة غرابته عن مادة خطاباتنا وأحلامنا، يبدو لنا «الأدب» اليوم الفِعْلَ الذي يستوعب كيفيةَ اشْتِغَال اللسان ويشير إلى ما سيكون له القدرة على تغييره مستقبلاً.

تحت اسم السحر والشعر، وأخيراً، الأدب، وجدت هذه الممارسةُ داخل الدّال نفسها، طوال التاريخ، محاطة بهالة «عجيبة» تتمثّل إما في تثمينها أو منحها، في أحسن الأحوال، مكانة الزّينَة، وهي هالة وجّهت لها ضربة مزدوجة: فهناك الرقابة من جهة، والاحتواء الإيديولوجي من جهة أخرى. لقد طمحت مقولاتُ المقدّس والجميل واللاعقلاني/ الدين وعلم الجمال والتطبيب النفسي والخطابات المرتبطة بها، الواحدة تلو الأخرى، إلى تملُّك هذا «الموضوع الخصوصي» الذي لا يمكن تعيينُه بدون تصنيفه في خانة إحدي الإيديولوجيات الاحتوائية، و هو الذي يشكّل مركزَ اهتمامنا ونطلق عليه بالتالي اسْمَ النّص.

ما مكانةُ هذا الموضوع الخصوصي في خضم الممارسات الدّالّة؟ ما قوانينُ اشتغاله؟ ما دوره التاريخي والاجتماعي؟ كثيرةٌ هي الأسئلة التي تنطرح اليوم على عِلم الدّلالات، وعلى السيميائيات، وهي أسئلة لم تكف عن استثارة التفكير، فيما يرفض نوعٌ معين من المعرفة الوضعية، محفوفاً بظلامية جمالية معينة، منْحها مكانتَها.

فبين تضليليةٍ مثاليةٍ متسامية ومُساميّة sublimant من ناحية، ورفضِ العلميّةِ من ناحية ثانية، تظل خصوصية العمل داخل اللسان حاضرةً، بل إن حدّتها لا تفتأ تتزايدُ منذ قرن بشكل تُوسّع فيه ـ وبصرامة ـ مجالَها الخاصّ الذي ظل بعيداً، دائماً، عن منال النزعة المقاليّة essayisme السيكولوجية والسوسيولوجية والجمالية. لقد أصبح محسوساً، اليوم، غيابُ كليةٍ مفاهيميةٍ قادرةٍ على التوصّلِ إلى تفرّد «النص» وتسجيل مَواقع قوته وتحوّله وصيرورتِه التاريخية وأثره على مجموع الممارسات الدالة.

أ) إن الاشتغال على اللسان يفترض ضرورةَ العودة إلى البذرة الأولى التي يتحدّد، انطلاقاً منها، المعنى وذاته معاً. وهذا يعني أن «مُنتج» اللسان (مَالأزمي) مضطرٌ إلى الوِلاَدَة المستمرّة؛ أو بتعبير أفضلَ، أنه، وهو على أبواب الولادة، يعمل على اكتشاف ما سبقَها. ليس مُنتج اللسان ذاك «الطفل» الهرقْليطي الذي يمرح في لَعِبه؛ إنه ذاك الشيخُ الذي يعود إلى ما قبل ولادته ليُنبّه أولئك الذين يتكلمون إلى أنهم مُتكلَّمُون. فباعتباره مُستغرقاً في اللسان يكون «النص» بالنتيجة أغرب ما يوجد فيه، أي ما يقوم بمساءلة اللسان وتغييره وما ينتزعه من لاوعيه ومن آلية اشتغاله اليومي. ولأن النص ليس في «أصل اللغة»(1)، بل ولأنه ينفلت من مسألة الأصل نفسها، فإنه يقوم (سواء كان أدبياً أو شعرياً أو غيره) بحفر خط عموديٍّ (في مِسَاحة النّص) تتلاقى فيه نماذجُ هذه الدّلاّلية signifiance التي لا تحكيها اللغةُ التصويريةُ والتواصليةُ حتى وإن كانت تسِمُهَا بمِيْسَمِهَا. إن النص يتوصل إلى هذا الخطّ العموديّ من كثرة اشتغاله على الدال؛ تلك البصمةُ الصائتةُ التي رأى سُوسير أنها تغلّف المعنى، والتي نحن مطالبون بالتفكير فيها بالمعنى الذي منحَهُ لها التحليلُ اللاّكَاني.

نعني بالدّلاّلية هنا العملَ المتعلقَ بالتمييزِ والتنضيدِ والمواجهةِ الذي يُمارَس داخل اللسان، و يطْرَحُ على خط الذات المتكلمة سلسلةً دالة تواصلية ومبنينة نحْوياً. وسيكون على التحليل الدّلائلي الذي سيدرس هذه الدّلالية وأنماطَها داخل النص، أن يخترق الدال ـ ومعه الذات

(1) «انطلاقاً من لاهوت الشعراء الذي يعتبر الميتافيزيقا الأولى، وبارتكازها على المنطق الشعري الذي أفرزه، سنعمد حالياً إلى البحث في أصل الألسن والآداب» Giambattista Vico (1968 - 1744), la sience nouvelle, Ed. Nagel, 1953, § 428).

«يبدو لنا من البديهي إذن، بأن اللغة الشعرية كانت سابقة لظهور النثر تبعاً للقوانين الضرورية للطبيعة الإنسانية..» (نفس المرجع، الفقرة 460)، وقد كان هيردر Herder يبحث في الفعل الشعري عن نموذج لظهور الكلمات الأولى. ويدافع كارليل Carlyle (في Histoire inachevée de la littérature allemande, Ed. Univ., of Kentucky Press, 1951, p.3) عن كون الدائرة الأدبية «توجد داخل طبيعتنا الأكثر حميمية» (ص. 3) وتحتضن الأسس الأولى التي يتأصل فيها الفكر والعمل. ونحن نجد فكرة مماثلة لتلك التي نجدها لدى نيتشه في أطروحته حول فن مناجاة الأرواح، فهذا الفن يقوم، عبر رجوعه إلى الماضي، بإعادة الطفولة للإنسان.

والدليل والتنظيم النحوي للخطاب ـ، بُغية الوصول إلى الدّائرة التي تتجمع فيها بذورُ ما سيتكفل بعملية الدلالة في حَضْرَةِ اللسان.

ب) يقوم هذا العملُ بالتشكيك في قوانين الخطابات القائمة ويقدم أرضيةً صالحةً لإسماع صوت خطابات أخرى جديدة، فالمس بمقدّسات اللسان عبر إعادة توزيع مقُولاته النحوية وتغيير قوانينه الدلالية يعني أيضاً المسَّ بالمقدّسات الاجتماعية والتاريخية؛ إلا أن هذه القاعدة تحتوي على ضرورة تتمثّلُ في كون المعنى الملفوظ والمبلَّغ للنص (النصّ الظاهرِ المَبْنَين) يتكلّم، ويمثّل هذا الفعل الثوري الذي تقوم به الدلالية، شرْطَ العثور على مقابلٍ له في ساحة الواقع الاجتماعي. هكذا سيتموقع النصُّ في الواقع الذي يُنتجه عبر لعبة مزدوجة تتم في مادة اللسان وفي التاريخ الاجتماعي؛ وإذا لم يكتف النصُّ، باعتباره مدلولاً، بوصف ذاته أو بالتلف في استيهامية ذاتية، فإنه يغدو جزءاً من السّيرُورة العريضة للحركة المادية والتاريخية. وبصيغة أخرى، فإن النص ليس تلك اللغةَ التواصليةَ التي يُقنّنُها النحوُ، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه. فحيثما يكون النصُّ دالاً (أي في هذا الأثر المُنْزَاح والحاضر حيثما يقوم بالتصوير) فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه. بعبارة مغايرة، لا يجمعُ النصُّ شتاتَ واقعٍ ثابتٍ أو يُوهِمُ به دائماً، وإنما يبني المسرحَ المتنقّل لحركته التي يساهم هو فيها ويكون محمولاً وصفَةً لها. فعبْر تحويل مادة اللسان (في تنظيمه المنطقي والنحْوي)، وعبر نقْل علاقات القُوى من الساحة التاريخية (في مدلولاتها المنظمة من موقع ذات الملفوظ المبَلّغ) إلى مجال اللسانِ ينقَرئُ النصُّ ويرتبط(*) بالواقع بشكل مزدوج؛ فهو يرتبط باللسان (المنزاح الذي خضَع للتحوُّل) وبالمجتمع (الذي يتوافَقُ مع تحولاته).

فإذا كان النص مُزعجاً وكان يغيّر من طبيعة النسق السيميائي المتحكم في التبادل الاجتماعي، وينظّمُ في الآن نفسه، داخلَ المحافل الخطابية، القُوى الحية للسيرورة الاجتماعية؛ فإنه لن يمكن له التشكُّلُ كدليلٍ في اللحظة الأولى ولا في اللحظة الثانية من لحظات تمَفْصُله ولا في كليته. إن النص لا يُسمّى ولا يُحدّدُ خارجاً معيناً؛ إنه يعيّن كخاصيةٍ (كتناغم) تلك الحركة الهَرَقْلِيطِية التي لم تَسْتَوعِبْها أيةُ نظرية للغة ـ الدليل، والتي تتحدى الفرضيات الأفلاطونية المتعلقة بجوهر الأشياء وصُوَرِهَا(2) عبْر تعويضها بلغة ومعرفة مغايرتين بدأنا الآن فقط نُمسكُ بماديتهما داخل النص. فالنص إذن خاضعٌ لتوجُّهٍ مُزْدَوِج: نحو النسق الدال الذي يُنْتَجُ ضمْنَا

(*) لعب على الجناس اللفظي بين كلمتي se lie و se lit.

(2) إذا كان «الجزء الأكثر أهمية في التربية ـ بالنسبة لبروتاجوراس يتعلق بأن يكون المرء ملماً بالشعر (338 e) فإن أفلاطون يؤمن بجدية «الحكمة» الشعرية (محاورة كراتيل Cratyle، 391 ـ 397)، هذا حين لا يقوم بإدانة تأثيره المحوّل والمفيد للعامة (محاورة القوانين Lois). ومما يدعو للدهشة أن النظرية الأفلاطونية للأشكال، التي يقوم العمل الشعري بالتشكيك في صحتها داخل اللسان (في حركيته واستقراره... الخ)، تجد ـ إضافة لذلك ـ في مذهب هيراقليطس عدواً لدوداً. لقد خاض أفلاطون معركة هدفها فرض أطروحاته حول اللسان كأداة تعبير ذات هدف تعليمي (387 b) وكذا أطروحاته حول الجوهر القار والمحدّد للأشياء التي لا تكون أسماؤها سوى صور خادعة (يلزم إذن الإلمام بجوهر الأشياء دون الأسماء؛ هكذا نجد أنفسنا أمام المبدإ الأول للميتافيزيقا الأفلاطونية إلى حدود يومنا هذا). ومن الطبيعي إذن أن ينتهي أفلاطون، بعد أن حط من قيمة الشعراء (ونص هوميروس لم يمكّنه من الدلائل الكافية على ثبات الجوهر) إلى مهاجمة تلميذ هيرقليطس والمبدإ الهيرقليطي للتغير (محاورة «كراتيل»).

(لسانُ ولغةُ مرحلةٍ ومجتمعٍ مُحَدَّدَيْن) ونحْوَ السَّيْرورَة الاجتماعية التي يُسَاهِمُ فيها كخطاب. فهذان السّجلاّن ذَوَا الاشتغال المستقِل قابلان للانفصال في إطار مُمارسات قاصرة وغير ناضجة، حيث لا يمس تعديلُ النسقِ الدّال التمثيلَ الإيديولوجيَّ؛ وقد يكونان بالمقابل قابلَيْن للاتصال في النصوص التي تَسمُ بمِيْسَمِها الكُتَل التاريخية.

وحين تغدو الدّلاليةُ عبارةً عن لامتناهية اختلافية ذات تركيبات غير محدودة عدداً وامتداداً، فإن الأدبَ / النصَّ يخلّص الذات من تطابقها مع الخطاب الموصول ويهشم، عبر نفس الحركة، كونَها مرآةً عاكِسةً «لبِنْيَات» خارجٍ مُعين. وبما أن النص وليدُ خارجٍ واقعيّ ولامتناهٍ في حركته المادية (ليس «بأثره» العِلّيّ)، ولأنه يُدمج «متلقّيه» في تركيبَة ملامحِه، فإنه يبْني لنفسه منطقةَ تعدّدٍ للسمات والفواصل تمكّن كتابتها غير الممركزة من ممارسة تعددٍ لا يقبل الوحدة أبداً. إن هذه الحالة ــ وهذه الممارسة ــ للغة في النص تُخَلّصُه من كل تبعيةٍ لبرانية ميتافيزيقية ما ولوْ كانت مقصودة، وبالتالي من كل نزعة تعبيرية ومن كل غائية؛ وهو ما يعني أيضاً التخلصَ من التطورية ومن الإلحاق الاستعمالي للنص بتاريخ بدون لسان (3). إلا أن ذلك لا

(3) كانت النظرية الكلاسية تعتبر الأدب، والفن عموماً، محاكاة imitation : «فالمحاكاة شيء طبيعي بالنسبة للإنسان، وهي تتبدى فيه منذ الطفولة... ويجد كل الناس فيما بعد لذتهم في المحاكيات (أرسطو، الشعرية). لـقد تم فهم المحاكاة mimesis الأرسطية، التي لم تنكشف بعد دقتها بالكامل، طوال تاريخ النظرية الأدبية، بهدف تعضيد مقتضيات الواقعية الأدبية. ولذا تمّ تخصيص مجال الإدراكات، في تعارض مع المعرفة، للأدب، منظوراً إليه كفن. هذا التمييز الذي نعثر عليه لدى أفلوطين (Ennéades IV، فقرة 87 : للطبيعة إذن مظهران، الأول معقول الآخر محسوس) تمت استعادته من طرف بوماجارتن Boumagarten الذي أسس الخطاب الجمالي انطلاقاً من ذاك التمييز : «لقد ميز الفلاسفة الإغريق وقسّيسُو الكنيسة دائماً وبدقة بين الأشياء المدركة والأشياء المعروفة. ومن البداهة ألا يساووا بين الأشياء المعقولة والأشياء المحسوسة حين كانوا، بهذه الكلمة، يعلون من قدر أشياء كثيرة البعد عن المعنى (ومن ثمة عن الصور). لذلك ينبغي أن تتم معرفة الأشياء الذهنية intellectuelle عن طريق ملكة عليا باعتبارها موضوعات للمنطق؛ أما الأشياء المدركة، فيلزم لدراستها أن تتم عبر ملكة دنيا باعتبارها موضوعات لعلم الإدراكات أو علم الجمال

A. Baumgarteur, Reflexions sur la poésie, § 116 - Ed. Univ. of California Pren, 1954

وغير بعيد عما سبق، كتب بوماجارتن : «يمكن تحديد البلاغة العامة كتمثلات للمعاني، أما الشعرية العامة فهي ما يدرس عموماً العرض المكتمل للتمثيلات الحسية» (نفس المرجع، فق. 117).

وإذا كانت الجمالية لمثالية لكانط Kant تعتبر «علم الجمال» «حكماً كونياً وإن كان ذاتياً لأنه معارض للمفاهيمي، فإن القول لدى هيجل يصبح التعبير الأسمى عن الفكرة المطلقة Idée في حركة تفردها : «إنه (الشعر) يحتضن كلية الروح الإنسانية، وهو ما يمنحها طابعه المتفرد في كل الاتجاهات المتنوعة»

Hegel, Esthétique, "La poésie I", Ed. Aubier, p. 37

لقد تم وضع الشعر في موازاة مع الفلسفة التأملية، لكن، تم في نفس الوقت، تمييزه عنها للعلاقة التي يقيمها بين الكلّ والجزء : «من الأكيد أن الأعمال الشعرية مطالبة بامتلاك التناغم، وما يحرّك الكلّ يلزم أن يكون أيضاً حاضراً في الخاص. إلا أن هذا الحضور عوض أن يكون موسوماً ومسجلاً من طرف الفن، يلزم أن يظل في داخله ذاتياً، شبيهاً بالروح الحاضرة في كل الأعضاء دون أن تمنحها مظهر الوجود المستقل» (نفس المرجع، ص. 49). ولأن الشعر تعبير واستخراج تفريدي للفكرة المطلقة، ولأنه ينتمي للسان، فإنه تمثيل استيطاني يضع الفكرة في موقع قرب من الذات؛ «تكمن قوة الإبداع الشعري، إذن، في كونه يصوغ مضموناً معيناً بشكل داخلي، وبدون رجوع إلى صور خارجية أو إلى تناغم معين، وعبر ذلك فإن الشعر يحول الموضوعية الخارجية إلى موضوعية داخلية تدفع بها الروح إلى الخارج بهدف التمثيل، وذلك في الصورة نفسها التي توجد عليها تلك الموضوعية ــ والتي يلزم أن تكون عليها ــ داخل الروح» (نفس المرجع، ص. 74). حين تتم إثارة الطابع اللغوي للشعر بهدف تبرير تذويب الحركة الشعرية، فإن هيجل يزيحه على الصور، ذلك أنه يرفض تفكير مادية اللسان : «إن هذا الجانب اللغوي للشعر قد ينتج اعتبارات لا متناهية التعقيد. أعتقد أنه من اللازم أن أدير لها الظهر كي أهتم بموضوعات أكثر أهمية تنتظرني» (نفس المرجع، ص. 83).

يعني فصلَ اللغة عن دورها في الساحة التاريخية، إذ المطلوب هو وسْمُ تحوُّلات الواقع التاريخي والاجتماعي عبر ممارسة تلك التحولات في مادة اللسان.

إن الدال النصي هذا (الذي ليس وَاحِداً أحداً بما أنه لم يعُدْ مرتبطاً بمعنى ذي جوهر واحد وحيد)(*) هو شبكة من الاختلافات التي تَسِمُ و/ أو تصُبّ في تحولات الكتل التاريخية. وإذا نحن نظرنا إليها من بداية السلسلة التواصلية والتعبيرية للذات، فإن تلك الشبكة تطرح جانباً:

- المقدّس: حين تفكر الذاتُ مركزاً واحداً ووحيداً يكون وصياً وبشكلٍ قصْديّ على تلك الشبكة.

- السّحْر: حين تحمي الذاتُ نفسها من القوة المسيطرة للخارج التي تكون هدفاً للشبكة، و تقوم هذه الأخيرةُ ـ وبحركة عكسية ـ بالسيطرة عليها وتغييرها وتوجيهها.

- الأثر effet (الأدبي، «الجميل»): حين تتطابق الذاتُ مع الآخر (المرسَل إليه) لتمنحَهُ (لتمنح نفسَها) الشبكةَ في صورة استيهامية تكون تعْويضاً عن اللذة.

وتخليصُ الشبكة من هذه العُقْدة الثّالُوثية (الواحدُ، الخارجُ المطلقُ والآخرُ)، التي تتم داخلَها إعاقةُ الذات لترويضِهَا، يعني تناولَها فيما تمتلكه من خصوصية، أي في التحويل الذي تمارسه على مقُولاتها وبناء مجَالها خارج تلك المقولات، كما يقتضي ذلك أيضاً، وعبر العملية نفسها، أن نوفر لأنفسنا داخل النص حقلاً مفاهيمياً جديداً ليس بمستطاع أيِّ خطاب أن يقترحه.

ج) بما أن النص مساحةٌ خصوصية للواقع والتاريخ، فإنه يمنع من المطابقة بين اللغة كنسق لتوصيل المعنى وبين التاريخ ككلٍّ خطي مستقيم. إنه يمنع من تشكل استمرار رمْزي يتم اعتباره خطيةً تاريخية لا تؤدي ـ مهما وجدْنَا لها من تبريرات سوسيولوجية أو سيكولوجية ـ ما عليها من دَيْنٍ للعقل النحوي والدلالي الخاص بالمساحة اللسانية التواصلية. إن النص بتفجيره لمساحة اللسان، يكون هو «الموضوع» الذي سيمكّن من تهْشيمِ الآلية التصوُّرية التي تؤسس الخطية التاريخية، ويمكّن من ثمّ من قراءة تاريخ منضَّد ذي زمنية مجزأة وإرجاعية وجدلية، وغير قابلة للاختزال إلى معنى وحيد، ومتكونة من أنماط ممارساتٍ دالة تظل سلسلتها المتعددة بدون نهاية أو أصل. هكذا ستظهر معالمُ تاريخ مغاير يكون متحكماً في التاريخ الخطي؛ إنه تاريخ الدّلاليات المنضّد بشكل إرجاعي، الذي لا تمثل لغتُه التواصليةُ وإيديولوجيتُه (السوسيولوجية، التاريخانية أو الذاتية) الخفيةُ سوى الوجه السطحي. يلعب النص هذا الدور في كل مجتمع راهن؛ فهو يطالب بذلك بشكل لاواع، في الوقت الذي يُمنع منه أو تُوضَعُ أمامه عوائقُ تجعله متعذراً عملياً.

= إن استعادة بعض اللحظات الإيديولوجية من تصور النص ـ وهي استعادة تغزو الصفحة وتقطعها إلى نصفين (إشارة إلى أن طول الهامش يقصم الصفحة الفرنسية من الكتاب إلى مجالين، الأول خاص بالدراسة والثاني بالهامش م) ـ لا يعني فقط أن ما كتبته يشبه جليداً عائماً iceberg ستتم قراءته على ضوء تراث يجثم فوقنا. إنها تشير أيضاً إلى الخلفية المثالية الثقيلة التي يلزم على نظرية للنص أن تنبثق منها، وهي خلفية الذات sujet والتعبير expression التي توظف أحياناً وبدون نقد من طرف خطابات ذات ادعاء مادي تبحث في الأدب عن تعبير ما عن الذات الجماعية للتاريخ.

(*) لكي لا نمر مرور الكرام على التأكيد الذي يقوم به النص على كلمة Un بتكبير الحرف البدئي majuscule فضلنا ترجمتها بالواحد الوحيد دلالة على الأحدية والوحدانية المطلقة.

د) إذا كان النص يتيح هذا التحويلَ الكبيرَ للخط التاريخي فإنه يظل على علاقة واضحة مع الأنماط المختلفة من الممارسات الدالة داخل التاريخ الجاري، أي داخل الكتلة التاريخية النامية.

ففي عصر ما قبل التاريخ / ما قبْل العِلم، كان العملُ داخل اللسان يتعارض مع النشاط الأسطوري (4). وبدون أن يسقط ذلك العملُ في العُصَاب المتجاوَز للسحر(5) بل بمحاذاة معه (ونستطيع القول بمعرفته)، فإنه يقدم نفسه كفاصل بين مُطلقين؛ أي بدون لِسَان، متجاوز للمرجع (إذا كان ذلك هو قانون الأسطورة) وجَسد اللسانِ المتضمِّنِ للواقع (إذا كان ذلك هو قانون الطقس السِّحْري). إنه فاصلٌ جُعل في موقع الزّينة، أي تم سحْقُه، وهو الشيء الذي يُتيح اشتغالَ أطراف النسق. كما أنه فاصل يُستبعَد، على مدى السنوات، عن مجاورته للطقس ليقترب من الأسطورة؛ وهو تقاربٌ تفرضه للأسف الحاجةُ الاجتماعيةُ للواقعيةِ في مدلولها كتخلٍّ عن جسد اللسان.

عادةً ما تمت المعارضةُ، في الحداثة، بين النص والمعرفةِ العلمية الصُّوريّة(6)، لكن النص «الغريب عن اللسان» يبدو لنا هو العملية نفسها التي تقوم ـ عبر اللسان ـ بإدْماج العمل الذي يكون العلمُ مُطالباً به ظاهرياً، وتحجبه الحمولةُ التمثيلية والتواصلية للكلام، أعني بذلك تعددية

(4) ويمكننا تحديد الأسطورة كنمط للخطاب الذي تنحو فيه قيمة الصيغة؛ «والمترجم يعني الخائن "tra duttore, trahit-tore" نحو الصفر، إزاء هذا التحديد، تكون مكانة الأسطورة، على سلم أنماط التعبير اللساني، في مقابل الشعر، بالرغم مما قيل في سبيل التقريب بينهما. إن الشعر شكل من أشكال اللغة صعب الترجمة إلى لغة أجنبية؛ وكل ترجمة تجر معها قائمة بالرغم من أكثر الترجمات تطرفاً. ومهما كان جهلنا باللسان وثقافة الجماهير التي استقينا منها الأسطورة، فإنها تفهم كأسطورة من طرف القراء كلهم في العالم بأسره. إن ماهية الأسطورة لا توجد في الأسلوب أو صيغة السرد أو في التركيب وإنما في القصة التي تحكى فيها. الأسطورة لغة، إلا أنها لغة تشتغل في مستوى أكثر سمواً؛ وفيها يتوصل المعنى ـ إذا جاز القول ـ إلى الإقلاع انطلاقاً من الأساس اللساني الذي بدأت بالسير عليه». كلود ليفي ستراوس، *الأنتربولوجيا البنيوية*، منشورات بلون Plon، 1958، ص. 232 (الكتاب متوفر في ترجمة عربية أصدرتها وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق).

(5) في تحليله للسحر في المجتمعات المسماة بدائية، يقوم جيزا رحيم Geza Roheim مطابقته مع سيرورة التسامي ليؤكد: «أن السحر في شكله لأولي والأصيل هو العنصر لأساس في الفكر؛ إنه المرحلة الأولى لكل نشاط... فالمنحى المتجه نحو الموضوع (الليبيدو [الغريزة الجنسية] أو غريزة الهدم) يتم تحريفه ووقفه على الأنا (النرجسية الثانوية) لتكوين موضوعات وسطية (الثقافة)، ومن خلال ذلك ضبط الواقع عبر الفعل الوحيد للسحر،

Magie et schizophrénie, Ed, Anthropos, 1969, p. 101 - 102. The Origin and Function of culture, New York, Nervous and Mental, Desease Monographs, 1943.

(6) كما يلاحظ ذلك كروتشه Croce، (**La poésie** , P.U.F., 1951, P. 9) ، وبالعلاقة مع الشعر تم التخلي لأول مرة عن مفهوم المعرفة السكونية إلى المعرفة كعمل نشيط. وحين يتم تنكير الشعر بالعلاقة مع النشاط العلمي، فإنه يكون ضحية موتقي رقابة أيضاً. لقد تم طرده من نظام المعرفة والتصريح بانتمائه إلى نظام الانطباع والاستشارة والطبيعة (نظراً لخضوعه مثلاً لمبدأ «اقتصاد الطاقة الذهنية للمتلقي»

Herbert Spencer, **Philosophy of Style**, An Essay, New York, 1880

وكذا للذوق (فالخطاب الشعري، بالنسبة لشارل موريس risC. Mor، «يدل» عبر دلائل ذات صيغة ذوقية وغايته الأساس هي إثارة موافقة المؤول على أن ما يدل عليه يلزم أن يحوز علي إمكانه في سلوكه الانطباعي»

Cf. **Signs, Langage and Behavior**, New York, 1946.

أو التصريح بانتمائه للعاطفة في تعارضها مع الخطابات المرجعية (يعتبر أوجدن وريتشاردز Ogdon and Richards ـ في كتابهما معنى المعنى "Meaning of Meaning" ـ (أن الخطاب المرجعي يتعارض مع النمط العاطفي للخطاب) وحسب الصيغة العتيقة القائلة بأن العلم لا يوجد أبداً في الفن الخالص Sorbonae nullum jus in Parnasso تكون كل مقاربة علمية غير ملائمة وعاجزة أمام «الخطاب العاطفي».

الأنساق المفتوحة للكتابة غير الخاضعة لمركز تنظيمي للمعنى. إن النص لا يتعارض مع الفعل العلمي (فمعركة «المفهوم والصورة» لم تعد تُثار الآن)، وهو أبعدُ من أن يتساوى معه أو يدّعي تعويضَه؛ إنه يحدد مجالَه خارجَ العلم وعبر الإيديولوجيا كتلسينٍ mise en langue للكتابة العلمية. ينقل النصُّ إلى اللغة، أي لأجل التاريخ الاجتماعي، التغيراتِ التاريخيةَ للدلالية، تلك التي تذكّر بالتغيرات التي تحدُث في التاريخ نفسِه بفعل الاكتشافات العلمية. ولا يمكن لهذا التحويل أن يتم، أو لنقُلْ إنه سيظل تافهاً ومنغلقاً في خارجه الذهني الذاتي، إذا لم ترتكز الصياغةُ النصيةُ على الممارسة الاجتماعية والسياسية، أي على إيديولوجية الطبقة التقدمية للعصر. وهكذا فالممارسة النصية ليست مجرد نقل بسيط لعملية كتابةٍ علمية مّا، كما أنها تتجاوزُ مجردَ الحديث بموقفٍ طبقي معين يتم تمثيلُه في مدلول يُفهم عادة كمعنى (كبنية). إنها تقوم بزحزحة ذات خطابٍ (معنًى أو بنيةٍ معيّنة) عن مركزها لتَتَبْنِي هي كعملية اثرٍ داخل لاتناهٍ اختلافي. وفي نفس الوقتَ يتفادى النصُّ إقامةَ رقابةٍ مّا على الاكتشاف «العلمي» للاتناهي الدالِ، لأنها رقابةٌ محمولة بشكل مُوَازٍ من طرف موقف جمالي معين وواقعية ساذجة معينة.

هكذا نشهد، في أيامنا هذه، تحوُّلَ النصّ إلى مجال يُلعَب فيه ويُمارَس ويُتَمَثّل التحويلُ الإبستيمولوجيُ والاجتماعيُ والسياسيُّ. فالنص الأدبي خطاب يخترق حالياً وجْهَ العلم والإيديولوجيا والسياسة ويتنطّع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها. ومن حيث هو خطابٌ متعددٌ ومتعددُ اللسان أحياناً ومتعددُ الأصوات غالباً (من خلال تعدُّد أنماطِ الملفوظات التي يقوم

= تشاطر النزعة العلموية الوضعية نفس التحديد للفن بالرغم من أنها تعترف بأن العلم قادر على دراسة ميدانه ومضطر له: «والفن تعبير انفعالي... أما الموضوعات الجمالية فإنها تكون عبارة عن رموز تعبر عن الحالات العاطفية. والعمل الفني (كما الفنان) أو من يشاهده أو ينصت إليه، يدخل دلالات انفعالية في الموضوع الفيزيقي الذي يكون عبارة عن صباغة على اللوحة أو أصوات ناتجة عن آلات موسيقية، فالتعبير الرمزي للدلالة الانفعالية هدف طبيعي، بمعنى أنه يمثل قيمة تطمح إلى التمتع بها. إن التقدير خاصية عامة لنشاطات الإنسان الموجهة، ومن المناسب دراسة طبيعته المنطقة في عموميتها ومن غير حصرها في دراسة الفن

H. Reichenbach, **The Rise of Scientific Philosophe,** Univ. of California Press, 1956, p. 313.

وهناك صنف آخر من الوضعية ليس بعيداً عن الاختلاط بنوع من المادية الآلية يجعل من الوظيفة المعرفية الوظيفة الأساسية «للفن» بل يذهب إلى مطابقته مع العلم: «فالفن، كما العلم، نشاط ذهني، بما أننا ننقل إلى عالم المعرفة المقبولة موضوعياً بعض المضامين من العالم،... إن الدور الخاص للفن هو القيام بنفس الأمر مع المضمون الانفعالي للعالم. من ثم، وانطلاقاً من هذا المنظور، لا وظيفة الفن تكمن في منح المدرك أي نوع من اللذة مهما كان نبلها، وإنما في تعريفه بشيء لم يكن على علم به من قبل» ((Otto Baensch, "Kunst und Gefal", in Logos, 1923, (...)) فإذا قام نص شعري ما بإدخال كتابة إيقاعية خاصة بالدال والمدلول تكون خاضعة للقوانين التي اختارها لنفسه، وبذلك ماثل الإجراء الاعلى، فإنه سيكون من المستحيل التمييز بين الممارستين الدالتين كما قام بذلك هـ. ريد في كتاب:

H. Read, **The Form of things unknoun,** London, Faber and Faber, Td., 1960, p. 21.

«إن الهدف الأساسي للفنان هو نفسه هدف العالم، ويتمثل في قول واقعة ما... وأنا لا أستطيع أن أتصور أي معيار للحقيقة في العلم لا ينطبق بنفس القوة على الفن». وبالرغم من أننا لا نقبل الشكل الذي يحدد به ريد «الفن» و«العلم» من خلال شدهما إلى قول واقعة ما، وإذا ما نحن حددنا ممارسات الفن والعلم بقوانين منطقها الخاص، فإن هذا لا يمنع من أن تكون صياغة نص ما تدمج أو لا تدمج في الخطاب الإيديولوجي في العملية الصوغية للعلم المعاصر، ومن ثم تنفلت من أي حياد علمي، ومن أي نسق حقيقة غير ذاتي وغير إديولوجي، حتى تتحدّد كممارسة منتمية للسيرورة الاجتماعية الجارية.

بمفصَلتها)، يقوم النصُ باستحضار présentifie كتابة graphique ذلك البلّورِ الذي هو محْمَلُ الدّلالية، المأخوذة في نقطة معينة من لاتَنَاهِيها، أي كنقطة من التاريخ الحاضر حيث يلحُ هذا البعد اللامتناهي.

بهذا الشكل يتميز النص جذرياً، عبر فَرادته تلك، عن مفهُوم «الأثر الأدبي» الذي أقرّهُ تأويلُ انطباعيُ وفينومينولوجيُ شعْبويٌ مبسّط، أصمّ وأعمى تجاه سجلِّ المراتب المتمايزة والمتواجهة داخل اللسان المتعدد. هذا التمايز وتلك المواجهة في علاقتهما الخصوصية بالمتعة الناضحة التي تتوفر عليها الذاتُ، انتهتْ لها النظريةُ الفرويديةُ، وزادت من حدة هذا التمايز، وبشكل تاريخي فاعل، الممارسةُ النصيةُ المسماةُ طليعيةً واللاحقة للقطيعةِ الإبستمولوجية التي أحدثتها الماركسية.

لكن إذا كان مفهومُ النص، كما طرحناه هنا، ينفلت من قبضة الموضوع الأدبي الذي تطالب به كلٌ من النزعة السوسيولوجية الفجة والنزعة الجمالية، فإننا لا ينبغي أن نخلطه مع ذاك الموضوع المسطّح الذي تطرحه اللسانياتُ كنص، جاهدةً في توضيح القواعد البرهانية لتمفصلاته وتحولاته. إن وصفاً وضعياً للطابع النحوي (التركيبي أو الدلالي) أو اللانحوي ليس كافياً لتحديد خصوصية النص كما نقرأه هنا. فدراسة النص تتطلب تحليلَ الفعْل الدّال ووضعَ المقولات النحوية نفسها موضعَ تساؤل. ولا يمكن لتلك الدراسة أن تدّعي توفير نسق من القواعد الصورية القادرة على التغطية التامة لعمل الدلالية، إذ أن عمل هذه الأخيرة يكون دائماً فائضاً يتجاوز قواعد الخطاب التواصلي، ومن حيث هو كذلك فإنه عمل ملْحَاح داخل حضور الصيغة النصية. إن النص ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية. وهذا يعني أنه ممارسة مركّبة يلزم الإمساكُ بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصي الذي يمارس لعبَهُ داخلها بواسطة اللسان؛ وبهذا المقدار فقط يكون لعلمِ النص علاقةٌ مّا مع الوصفِ اللّسَاني.

II. « تَطوُّر المعْرفَة العلميّة، هَذَا هُوَ الجوْهَري»

لينين، الدفاتر الفلسفية

•

من ثم، تنطرح مشكلة إثبات حق الوجود لخطاب يكون قادراً على إنتاج معرفة خاصة بالاشتغال النصي وإعطاءِ الانطلاقة للمحاولات الأولى لبناء هذا الخطاب. ويبدو لنا اليوم أن السيميائيات تمنح أرضية مفتوحة لبلورة ذاك الخطاب. ومن المفيد التذكير بأن المحاولات الفكرية النسقية الأولى حول الدليل كانت هي محاولات الرواقيين التي تزامنت مع أصل الإبستمولوجيا القديمة. ولأن اهتمام السيميائيات ينصب على ما يُعتقد أنه نواةُ الدلالة، فإنها تتناول من جديد هذا الدليلَ ومعها خلفيةُ التطور الطويل لعلوم الخطاب (اللسانيات والمنطق) ومُحدّدُها الأساسي (الرياضيات) لتَنكَتب كحِسَاب منطقي لمختلف أشكال الدلالة كما هو الأمر في المشروع الكبير

لِلَيْبْنيتْز. إن هذا يعني أن الخطوة السيميائية تلتقي بشكل ما مع الخطوة الأكْسيُمَاتيكيّة التي تأسست مع بُولْ Boole ومُورْجَان Morgan وبُوْرس Peirce وبِّينُو Peano وزيرْميلو Zermelo وفْريجي Frege وراسل Russel وهيلبرت Hilbert وغيرهم. فنحن مدينون فعلاً لشَارْل ساندرْسْ بُورْس بالاستخدام الحديث لمصطلح السيميائيات (7). لكن إذا كانت الطريقة الأكسيُماتيكية المصدَّرة خارج الميدان المنطقي تُفضي إلى أفق ذاتي ووضْعي مسدود (ثبّته كتاب كارناب Carnap «*البناءُ المنطقي للعالم*»)، فإن المشروع السيميائي لا يفقد مع ذلك انفتاحَه ويظل واعداً إلى حدّ بعيد. وقد يكون علينا البحثُ عن سبب ذلك في التصور السيميائي الذي يمكننا الكشفُ عنه في الإشارات المقتضبة لفرديناند دو سوسير(8) كي نسجل الأهمية التي تنفَتحُ بها السيميولوجيا السُوسيرية:

أ) سوف يتم بناء السيميائيات كعلم للخطابات. ولكي تَرْقَى إلى مجال العلم فإنها ستكون بحاجة، وفي مرحلة أولى، إلى أن تتأسس على وحْدة صُوريّة، أي أن تَستخرج من داخل الخطاب العاكس «كواقع» مّا وحدةً لا خارجَ لها. هكذا يفهم سوسير الدليل اللساني. إن إزاحة الدليل للمرجع وكذا طابعه الاعتباطي(9) يبدُوَان اليوم كفرضيات نظرية تسمح بإمكانية قيام نظام أكْسيُومي للخطاب أو تبرره.

ب) «بهذا المعنى تستطيع اللسانيات أن تصبح النموذج العام لكل سيميولوجيا(10) بالرغم من كون اللسان ليس سوى نسق خاص [من ضمن الأنساق السيميولوجية]»(11). هكذا فُتحت أمام السيميائيات إمكانيةُ الانفلات من قوانين دلالة الخطابات كأنساق للتواصل، ومن ثم انفتح أمامها إمكانيةُ التفكير في مجالات أخرى من الدلالية. لقد بدأ سوسير بصياغة تحذير أولي من سجلّ الدليل ليبدأ الاشتغالُ به في عمله المخصص للنصوص، أعني التصحيفات Anagrammes

(7) لا يشكل المنطق في معناه العام وكما وضحت ذلك، سوى مرادفٍ للتعبير عن السيميائيات كمذهب شبه ضروري أو صوري للدلائل وحين وصفنا ذاك المذهب بأنه «شبه ضروري» أو صوري، فلأننا نفكر في كوننا نلاحظ خصائص دلائل كتلك بالقدر الذي نستطيعه، ونتوصل عبر تلك الملاحظات، ومن خلال سيرورة لا أرفض لفتها بالتجريد، إلى أحكام قابلة للخطإ. ونتيجة لذلك تكون عليه خصائص الدلائل المستخدمة من طرف العقل «العلمي»
Philisophical wrinting of Peirce, ed. by J. Buchler, 1955, p. 5.

(8) «بالإمكان تصور علم يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية ويكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي، ومن ثم من علم النفس العام. سنسمي هذا العلم سيميولوجيا (من الإغريقية semeion دليل). وستكون مهمته إطلاعنا على مكونات الدلائل وعلى القوانين التي تحكمها. وبما أنه ليس في حكم الموجود بعد، فيمكننا قول ما سيكون عليه، إلا أن له حق الوجود، فمكانته محدّدة سلفاً. ولا تشكل اللسانيات سوى جزء من هذا العلم العام، أما القوانين التي ستكتشفها السيميولوجيا فستكون قابلة للتطبيق على اللسانيات؛ وستجد هذه الأخيرة نفسها في علاقة مع مجال جد محدد من مجالات الفعل الإنساني. وسيكون على عالم النفس تحديد الموقع الدقيق للسيميولوجيا».
دروس في اللسانيات العامة، ص. 33.

(9) حول نقد مصطلح اعتباطية الدليل، انظر، E. Benvenise, "Nature du signe linguistique" *in* **Problèmes de linguistique générale**, Gallimard, 1966.

(10) بصدد العلاقة بين السيميولوجيا واللسانيات، انظر،
R.Barthes, "Eléments de sémiologie, *in* **Communications** n° 4; J. Derrida, **De La grammatologie**, Ed. de Minuit et "Grammatologie et sémiologie" *in* **Information sur les sciences sociales**, n°4, 1968.

(11) ف. سوسير، دروس... مرجع سبق ذكره، ص. 101.

التي ترسمُ منطقاً نصّياً متميزاً عن ذاك الذي يحكُمه الدليل. إن مشكلة الفحص النقدي لمصطلح الدليل تُطرح إذن أمام كل منهج سيميائي، إذ عليها فحصُ حدّهِ وتطوره التاريخي وصلاحيته داخل مختلف أنماط الممارسات الدالة وعلاقته معها. فلا يمكن للسيميائيات أن تتشكّل بدون أن تخضع لأقصى نُقْطةٍ للقانون الذي يؤسسها، أي لفك ترابُط العمَليات الدالة؛ وهذا يفضي بها إلى أن تعود باستمرارٍ إلى أسُسِها كي تفكرها وتحوّلها. ولأن علم النص أكبر من أن يكون مجرد «سيميولوجيا» أو سيميائيات، فهو يَنْبَني كنقد للمعنى ولعناصره وقوانينه ويتأسس من ثمة كتحليل دلائلي.

ج) كتب سوسير: «يعودُ أمر تحديد الموقع الدقيق للسّيمْيولوجْيَا إلى عالِمِ النفس». وهو بذلك يطرح المشكلَ الأساسيّ المتعلق بمكانة التحليل الدلائلي في نسق العلوم. ومن البدهي اليوم أن عَالِمِ النفس، بل والمحلّل النفسي سيجدان لوحدهما صعوبة في تحديد مكانة التحليل الدلائلي. فهذا التخصيص قد يعود هنا إلى نظرية عامة للاشتغال الرمزي سيكون للسيميائيات دور كبير وضروري في تأسيسها. لكن يلزمنا، مع ذلك، فهْمُ الاقتراح السوسيري كتحذير. فالسيميائيات لا يمكنها أن تكون حياداً صورياً مُطلقاً شبيهاً بحياد النظام الأكسيُومي الخالص ولا حتى بحياد المنطق واللسانيات. فالسيميائيات تساهم باكتشافها للخطابات في «تبادل تطبيقي» بين العلوم كانت ماديةُ بَاشْلاَر العقلانيةُ أولَ واضعة للتفكير في إمكانيته، وتتموضع من ثم في موقع تقاطع عدة علوم هي نفسُها نتاج سيرورة تَداخل العلوم فيما بينها.

وإذن، إذا نحنُ حاولنا أن نتفادى إدراكَ السيميائيات كخطوة تُرَسْمِل capitalisant المعنى وتخلق بذلك الحقلَ الموحّد والكلي لتكتل لاهُوتي جديد، ولكي نبدأ في رسم المجال السيميائي، سيكون من الأهمية بمكان توضيحُ علاقتها مع العلوم الأخرى(12).

إن العلاقة التي تمنح للسيميائيات مكانَتَها شبيهةٌ بالعلاقة التي تربط العلم الرياضي la mathématique بالرياضيات Les mathématiques مطروحة على مستوى عام يحتوي كلَّ بناءٍ دالّ. إنها علاقة انسحاب إزاء الأنساق الدالة، وبالتالي إزاء مختلف الممارسات الدالة التي

(12) اقتداء منها بأوجست كونط A. Comte، حاولت الفلسفة المثالية الحديثة، سواء كانت ذات منزع ذاتي (فلسفة الحلقة الوضعية لفيينا مثلاً) أو ذات منزع موضوعي (كالتومية الجديدة ـ شبة إلى القديس توما الأكويني) أن تعين للعلم مكانة داخل نسق الأنشطة الإنسانية وإقامة علاقات بين مختلفٌ العلوم. عديدة هي المؤلفات التي تناولت هذه المشكلات... (...) وحاولت إقامة تصنيف للعلوم. وقد رفضت مؤلفات أخرى، تبعاً لشكية ج. فين Principales of J. Venn Empirical and Inductive, "Logik, 1989) تنكير الوحدة المتنوعة للعلوم لتتبع في ذلك نزعة نسبية ذاتية غير بعيدة عن المثالية الموضوعية. لكن من الغريب أن نرى أن هذه الفلسفات، ولو في مؤلفات حديثة ومن ضمنها مؤلفات أتباع الإبستمولوجيا الصارمة لهوسرل (عدا الثورة الفرويدية)، تتفادى طرح مشكلة الفعل الدال بالشكل الذي تتيحه الطفرة الفرويدية ووضعه موضع تسؤل سواء في أصله أو تحولاته، ومن ثم، تصوّر إمكانية علم يتخذه موضوعاً له.
أما الفلسفة الماركسية، فإنها في محاولاتها الإبستمولوجية ذات المسوحات الطبيعانية التي تنسى (وإذن لا تحلل) حصة العملية الدالة (للمعنى والذات) المنتجة للمفاهيم، وبالرغم من نزعتها التطورية اللاواعية بهيجيليتها (انظر:
Struniline, **La science et le développement des forces productives**, Moscou, 1954.
فقد قدمت تصنيفاً للعلوم من منظور المادية الجدلية تستطيع السيميائيات داخلها، أكثر مما تستطيعه داخل التصنيفات الوضعية، أن تجد مكانتها (انظر:
B.A. Kedrov, **classifications des sciences**, t. II, Moscou, 1965, p. 469.

تطرح(*) «الطبيعة» وتُنتج «نصوصاً» وتقدّم «علوماً».

وتشكل السيميائيات، في الوقت نفسه جزءاً من محفل العلوم، لأنها تملك موضوعاً خاصاً هو صيَغُ وقوانينُ الدلالة (المجتَمعُ والفِكر) ولأنها تتبلور في موطن تقاطع علوم أخرى، وإن كانت تحتفظ لنفسها بمسافة نظرية تمكّنها من تفكير الخطابات العلمية التي تشكل هي جزءاً منها وأيضاً من استخراج الأساس العلمي للمادية الجدلية منها.

يخصّصُ بُورسُ في تصنيفه للعلوم مكانةً خاصة لعلم النظريات الذي يضعه بين الفلسفة والملاحظة الصرفة idioscopie (13) (التي تنتمي إليها العلوم الفيزيائية والإنسانية). ويشكّل علمُ النظريات مُكَوِّناً داخل العلوم الفلسفية (المنطق، علم الجمال، علم الأخلاق... الخ) إلى جانب ما يسميه بورس «الفلسفة الضرورية» necessary philosophy، التي يمكن تسميتها بالإبستيمي epistemy حسب تعريفه، لأنها الوحيدة التي تحقق من ضمن العلوم التصورَ الأفلاطونيَّ الهليني بشكل عام للإبِسْتيمي. و«هذا المكون لا يملك إلا قسْمتَين يمكننا بالكاد تصنيفُهمَا كأنظمة أو بالأحرى كمجموعات: النظريةُ الزمنية والنظريةُ المكانية. وليس هذا النمط من الدراسة إلاّ في بداياته. والقليل من الناس يعترفون بأن الأمر يتعلق بشيء آخر غير التأمل المثالي. وقد يحدُث مستقبلاً أن يتم استكمالُ هذا المكوّن بأنظمة أخرى». ويبدو لنا أن السيميائيات قادرة اليوم على أن تبني نفسَهَا على شاكلة علم النظريات ذاك، أي كعلم للزمن وكطوبوغرافية للفعل الدال (أي كنظرية للمكان).

فالسيميائيات / التحليل الدلائلي حقل يفكر قوانين الدالية دون أن يترك نفسه يُحاصَر من طرف منطق اللغة التواصلية التي تغيب فيها مكانةٌ للذات. وباعتبارها كذلك فإنها تقومُ بإدماج طُوبُولُوجيات الدلالية في خط تنظير المنطق، ومن ثمة تَنْكمشُ على نفسها كما لو كانت تنكمشُ على أحدِ مواضيعها؛ ولذلك فهي سوف تنبني كمَنْطِق. لكن عوَضَ أن تكونَ منْطقاً صُورِياً، فإنها ستكون مَا يمكن تسميتُه «منطِقاً جدلياً»، وهو مصطلح يُصفّي طرفاه بشكل متُبادلٍ غائية الجدلِ المثالي والرقابةَ المسلطةَ على الذات في المنطق الصوري.

تغدو السيميائيات، باعتبارهَا تقوم «بتبادل تطبيقي» بين علم الاجتماع والرياضيات والتحليل النفسي واللسانيات والمنطق، العمَادَ الذي يقود العلومَ نحو بلْوَرَة نظريةٍ معرفةٍ مادية genoséologie. فعبر التدخّل السيميائي يصبح نسق العلوم مُنزاحاً عن مركزه ومضطراً للتوجه نحو المادية الجدلية لتُمكّنَه بدوره من أن يكون شاهداً على بلورة الدلالة وإنتاج نظريةٍ للمعرفة. هكذا يتم تخليصُ النسق العلمي من سطحيته لينضاف له عمقٌ قادرٌ على تفكير العمليات التي تكوّنُه، وهو عمقٌ خاص بتفكير الخطوة الدالة.

هكذا تشكل السيميائيات، من حيث هي تحليلٌ دلائلي و / أو نقد لمنهجها ذاته (لموضُوعِها وصياغاتِها وخطاباتِها التي يفرضها الدليل)، جزءاً من منهج فلسفي معين (بالمعنى

(*) يلزم قراءة كلمة تطرح poser في معناها الفلسفي (الهيجلي)، تؤسس الإمكانية المعرفية لِـ.

(13) استعرنا مصطلح الإيديوسكوبيا idioscopie من بنثام Bentham، وهو يعني كما قال بورس، «علوماً خاصة تعود إلى الملاحظة الخاصة، وتخترق إما اكتشافات أخرى أو حضوراً معيناً للحواس...» («الفلسفة والعلم» ضمن المرجع المذكور، ص. 66).

الكانطي للكلمة). وإذن، فالمجال السيميائي نفسه هو الذي يغيّر من التمييز بين الفلسفةُ والعلم؛ ففي هذا المجال، وانطلاقاً منه، لا تستطيع الفلسفةُ تجاهلَ خطابات (أي الأنساق الدالة لـ) لعلوم ولا تستطيع العلوم نسيان كونها خطابات / أنساقاً دالة. إن التحليل الدلائلي، باعتباره مجالاً لتداخل العلم والفلسفة ومجالاً للتحليل النقدي للخطوة العلمية، يرتسم كتمفصُل يمكّن من التشكل المهشم والمتراتب والتمايزي لمعرفة مادية، أي لنظرية علميّة للأنساق الدالة في التاريخ وللتاريخ كنسقٍ دالٍّ. لهذا نقول بأن التحليل الدلائلي ينتزع مجموعَ الأنساق الدالة للعلوم من أحاديتها اللانقدية (التي تكون موجّهةً نحو موضُوعها ومتجاهلةً للذات)، وينظم الأنساق الدالة بطريقة نقدية، مساهماً بذلك لا في تأسيس نَسَق مُحكَم للمعرفة، وإنما في تأسيس سلسلة خفية من الاقتراحات المتعلقة الممارسات الدالة.

إن التحليل الدلائلي، وهو المشروع النقدي قبل كل شيء، لا يتشكل كبناء مُكْتمِل أو «كموسوعة عامة للبنْيات السيميائية»، ولا كقمة أخيرة ولغة واصفة «نهائية» ومُشْبِعَة لتداخل لغاتٍ تعْتبر كلٌّ واحدة منها الأخرى «مستوى مضمونياً». وإذا كان ذلك هدفُ السيميولوجيا الواصفة (14)، فإن التحليل الدلائلي، على العكس من ذلك، يمزق الحيادَ الخفيَّ للغة الواصفة ذات التضخم العياني والمنطقي، ويُعين للّغات عملياتها النهائية لتلصقها بالذات والتاريخ. فالتحليل الدلائلي أبعد من أن يتقاسم حماسَ الجْلوسيمِيَّاتِية التي وسِمَتِ العصر الذهبي للعقل المنسّقِ المؤمن بكونية عملياته المتعالية، ولذا فهو يجد نفسه منتمياً إلى الخلخلة الفرويدية. وفي مستوى آخر، ماركسي هذه المرة، وبالعلاقة مع الذات وخطاباتها، يقوم التحليل الدلائلي بالشكلنَة التي يهدف بها إلى التفكيك، بدون أن يقترح أي نسق عام مغلق، وهو يتفادى بهذا الانكماشَ اللاّمعرفيَّ للغةِ على نفسها ليعيّنَ لها خارجاً / «موضُوعاً» (نسَقاً دالا) صلباً تقوم السيميائيات

(14) إن نظرية يامسليف Hjelmslev السيميائية بدقتها وسعتها، وبالرغم من إغراقها في التجريد (النزعة الإنسية المضادة وقد تحولت إلى نزعة منطقية مسبقية aprioriste)، تشكل بدون شك، النظرية الأكثر تحديداً من ضمن النظريات التي تقترح طريقة لشكلنة الأنساق الدالة. ومن غرائب التناقضات الداخلية للعلوم المسماة إنسانية أن التصور اليامسليفي للسيميائيات ينطلق من مقدمات مشحونة بالإيديولوجيا (كالتمييز بين المادة والشكل، والمضمون والتعبير، والمحايثة والشفافية...)، ويتوصل عبر سلسلة من التفكيكات المحددة منطقياً، إلى سيميولوجياواصفة تتطابق في الممارسة مع وصف المادة. «لا ينبغي أن يقودنا تمييز سوسير (بين المادة والشكل) والصيغة التي منحها له إلى الاعتقاد بأن العناصر الوظيفية المكتشفة بفضل تحليل الخطاطة اللسانية لا يمكن اعتبارها ـ لأي سبب ـ ذات طبيعة فيزيقية. والحال أن هذا التحول للشكلانية نحو المادية الموضوعية، إذا كان يلامس الموقف المادي، يظل رغم ذلك حبيس الموقف الفلسفي النقيض. ذلك أن يامسليف لا يلبث أن يتراجع نحو حوافي المشكلة: «في آخر المطاف، إلى أي مدى يمكن اعتبار مقاسات اللغة، سواء في مضمونها أو تعبيرها، مقادير فيزيقية؟». إن يامسليف يطرح ذاك التساؤل كي يعبر عن رفضه تناول هذه المشكلة «التي تتعلق بالإبستيمولوجيا»، ولكي يطالب بخلوص لا إبيستيمولوجي للمجال الذي تسوده «نظرية الخطاطة اللسانية». إن النظرية اليامسليفية غائية ونسّاقة Systèmatisante، إنها تجد في «التعالي» ما اختارته لنفسها «كمحايثة»، وترسم بهذا تخوم كلية مغلقة، محاصرة بوصف مسبقي للغة، قاطعة بذلك الطريق على المعرفة الموضوعية للأنساق الدالة غير القابلة للاختزال داخل اللغة «كنسق مزدوج المستوى». ويمكننا هنا الشك في قدرة مفهوم الإيحاء على خلق انفتاح في نسق مغلق بهذا الشكل. إن الأبحاث اللاحقة على يامسليف حول العلامة الأدبية (الإيحائية) لم تنته إلا إلى دليل صياغات آلية معقدة لا تكسر انغلاق دليل / حاجز التطابق. وبصيغة أعمق، تصف المفاهيم الأساسية، «مضمون وتعبير» العلامة كي تثبتها. فهما يتساكنان مع مجالها دون أن يفتّا كثافتها ومناعتها. أما مفهوم «النص» كعملية فإنه من الناحية العملية شبه ملغى من طرف مفهوم «اللسان» كنسق يتحكم فيه.

بتحليله كي تموضع شكلانيته في تصوُّر مادي تاريخي يُقيِّد إليْه هذه الشكلنة.

ففي المرحلة الحالية، الحائرة والمنقسمة إلى نزعة علموية ونزعة إيديولوجية، تنفذ السيميائيات إلى كل «المواضيع المتصلة بالمجتمع» و«الفكر»؛ وهو ما يعني أنها تنفذ إلى صلب العلوم الاجتماعية وتبحث عن قرابتها مع الخطاب الإبستمولوجي.

د) إذا كانت السيميائيات لا تزال في خُطواتها الأولى، وهي تبحث عن نفسها كعلم، فإن مشكلاتها لاتزال أكثر من ذلك بحاجة إلى الوضوح حين تتناول النص، هذا الموضوع الخصوصي الذي عيَّناه آنفاً. ومن النادر، بل من المستبعد، أن يفكر مُختلِف المنظّرين والمصنّفين للعلوم جدّياً في إمكانية علم للنص يدخل ضمن خطاطاتهِمْ، إذ يبدو أن هذهِ الدائرةَ من النشاط الاجتماعي تُحال على الإيديولوجيا بل وحتى على الدين(15).

وبالفعل، فإن النص هو بالضبط ما لا يمكن تفكيرُه من طرف نسقٍ مفاهيميٍّ يؤسس الوعيَ الرّاهن، لأنه هو الذي يرْسُم حدودَ ذاك النسق. إن مساءلةَ ما أصبح يحاصرُ المنطقَ العارفَ من فرط ما ظل مطروداً خارجه، وبالتالي مَا يمكّن عبر ذلك الطرد من متابعة التساؤل، هو بدون شك الخطوةُ الحاسمةُ التي يلزم أن يُحاولها أي علمٍ للأنساق الدالة. إن ذاك العلم مُطالَبٌ بدراسة الأنساق الدالة من غير أي قَبُول لطرد ما يجعله هو ممكناً، وبدون احتواء له عبر مقارنته بمفاهيمه الداخلية (كمفهوم «البنية»، وبالخصوص مفهوم «العصاب» و«الشذوذ»... الخ)، بل عبر الوسْم، بهَدَفِ بدْء تلك الآخَرِية وذاك الخارج. بهذه الطريقة سيكون علمُ الأنساق الدالة علِماً مادياً.

من البدهي إذن أن تعيينَ النصّ، كجزء من مواضيع المعرفة السيميائية، حركةٌ لا نجْهل غُلوَّها وصعُوبتها. لكن يبدو لنا من الضروري متابعة هذا البحث، الذي يساهم في نظرنا في بناء سيميائية غير محاصرة بفرضيات نظريات الدلالة التي تتجاهل النص كممارسة خصوصية، ليصبح من ثم قادراً على إعادة صياغة نظرية الدلالية باعتبارها ستغدو بذلك نظرية معرفةٍ ماديةٍ. إن هذه المساهمة راجعة إلى كون السيميائيات، وبالعلاقة مع النصّ وخصائصه، مضطرة إلى التحدد في هذا الميدان أكثر من ميادين أخرى ومراجعة سجلاّتها ونماذِجها لإعادة صياغتها وإعطائها البعدَ التاريخي والاجتماعي الذي يشكلها في الخفاء.

يقوم النص بالمواجهة بين السيميائيات وبين اشتغال يتموضع خارج المنطق الأرسْطي، ويطالب ببناء منطق مغاير، دافعاً بذلك خطابَ المعرفة المعيارية إلى عنف التنازُل أو التجدُّد.

إن هذا يعني أن النص يقترح على السيميائيات إشكالية تخترق صلابة الموضوع الدال المنتُوج ويكثّف داخل المنتُوج (المتن اللساني الحاضر) سيرورةً مزدوجةً لإنتاجِ وتحويل المعنى. في هذه النقطة من مسار التنظير السيميائي يتدخل التحليل النفسيُّ ليمنحَهُ مفْهَمةً قادرة على

(15) لقد كانت الشكلانية الروسية، بدون شك، الأولى التي فتحت الطريق أمام سيميائيات النصوص الأدبية. وقد اضافت بنزعتها الوضعية الفينومينولوجية إلى المحاولة المحتشمة لحلقة براغ اللسانية للتخطيط إلى سيميائيات الأدب والفنون، والتي وسمتها أعمال موكاروفسكي Esteticka funkce, norma a bodnota jako sociàlnifakty ثم l'Art comme fait sémiologique (مكان النشر مجهول.) وقد تابعت هذا التقليد بعيد الحرب مدرسة بولونية مختصة في نظرية الأدب، تحت التأثير المزدوج للشكلانية الروسية وأعمال مناطقة بولونيين.

الإمساك بالإمكانية المجازية داخل اللسان، وذلك عبر التعبير المجازي(16).

ويستطيع التحليل الدلائلي، من خلال مُساءلة التحليل النفسي، «نزع الطابع الموضوعي» عن موضوعه. إنه يحاول، في المَفْهَمَة التي يقترحها لذاك الموضوع الخصوصي، تفكير قطيعةٍ عموديةٍ وغير محدودة الأصل والغاية تخترق إنتاجَ الدلالية، باعتبار أن ذاك الإنتاج ليس علّة للمنتوج، وهي قطيعة لا تكتفي بتنظيم سطحي لكلية شيْئيةٍ تُعتبر كذلك.

وتَمنحُ العلومُ الرياضيةُ والمنطقيةُ واللسانيةُ لهذه الخطوة المنهجية نماذجَ صورية إجرائيةً، أما العلومُ الاجتماعيةُ والفلسفيةُ، فإنها توضِّح بدقةٍ شروطَ موضوعاتها وتحدد المكانَ الذي تتموقعُ فيه أبحاثُها. وبما أن علم النص يقترح شكلنة معيّنة لا يختزل نفسه فيها وإنما يحاكي دائماً مسْرَحهَا ويسجل بذلك قوانينَ نمط معين من الدلالية، فإنه يُعتبر تكثيفاً ـ بالمعنى التحليلي للكلمة ـ للمُمَارسة التاريخية. إنه علمُ أشكالِ ظهورِ قابليةِ التّاريخ للتصوير والتشكيل: «فهو تفكير للسيرورة التاريخية في شكل مجرد ونظري ملائم، وهو تفكير يتمّ تقويمه، لكن حسب القوانين التي تقترحها عليه السيرورة التاريخية الواقعيةُ نفسُها، بشكل يمكن معهُ تصوّر كلّ لحظة من وجهة نظر إنتاجها، أي في المجال الذي تصل فيه السيرورة إلى ذروة نضجها وشكلها الكلاسيكي»(17).

وبما أن هذه الدراسات قد تمت بلورتُها خلال سنتَيْن، وبما أن التفاوت والتناقضات التي تعْتَورُهَا تعود إلى المراحل المتتابعة لعمل ليس نهائياً، فإنها تشهد على محاولة أولى في البلْوَرة النظرية، متساوقةً مع الممارسة النصية الراهنة ولعلم الدلالة الحالي ومعاصرة لها. إنها تحاول الإمساك، عبر اللسان، بما هو غريب عن عاداته، وبما يُزعج نزوعه المحافظ: أعني الإمساكَ بالنص وعلْمِه، بهدف إدماجهما في بناء نظريةٍ معرفةٍ ماديةٍ.

(16) إن النظرية الفرويدية، بتنقلها بين الوعي واللاوعي عبر تحليل سلسلة عملية الإنتاج والتحويل اللتين تجعلان من الحلم غير قابل للاختزال في الخطاب المبلّغ، تشير إلى الوجهة التي يمكن لسيميائيات النص بلورتها. هكذا «ينقسم النشاط النفسي في تكون الحلم إلى عمليتين: إنتاج أفكار الحلم وتحويلها إلى مضمون للحلم. إن هذا العمل، باعتباره نشاطاً للحلم يختلف عن الفكر اليقظ أكثر مما اعتقده المنظرون الأكثر عناداً في اختزال حصة النشاط النفسي في بلورة الحلم. فالاختلاف بين هذين الشكلين من الفكر اختلاف في الطبيعة. لهذا تتعذر المقارنة بينهما»

S. Freud, **L'Interprétation des rêves,** P.U.F, 1926 (1967), p. 432.

(17) Marx, Engels, **Oeuvres choisies,** t. I, Moscou, 1955, p. 332

النَّصُّ المُغْلَق

I . الملفوظ كإيدْيولوجيم (*)

1) بما أن السيميائيات ليست فقط خطاباً فإنها تتخذ، كموضوع لها، ممارسات سيميائية عديدة تعتبرها عبْرَ لسَانية، أي متكونة من خلال اللسان لكن غير قابلة لأن تُختزل في المقولات التي تلصق به في أيامنا هذه.

من هذا المنظور، نحدِّد النص كجهاز عبْرَ لسَاني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة بالربط بين كلام تواصُلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعني:

أ ـ أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بنّاءة)؛ ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب ـ أنه ترحال للنصوص وتداخلٌ نصيٌّ، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدةٌ مقتطعة من نصوص أخرى.

2) تكمن إحدى مشكلات السيميائيات في تعويض الرؤية البلاغية العتيقة للأنواع بنمْذَجةٍ للنصوص، أي، بصيغة أخرى، تحديدُ خصوصية التنظيمات النصية المختلفة عبر موقعتها في النص العام (الثقافة) الذي تنتمي وإليه ينتمي بدوره إليها(1). وسنطلق على تقاطع نظام نصي

(*) الإيديولوجيمIdéologème مصطلح استقته كريسطيفا من ، ميدفيديف (المنهج الشكلي في نظرية الأدب) وسيأتي تحديده لاحقاً. وميدفيديف كما يوضح طودوروف في كتابه M. Bakhtine, Le Prince dialogique، قد لا يكون سوى الإسم الذي نشر تحته ميخائيل باختين بعض مؤلفاته الأولى (المترجم).

(1) إذا نحن نظرنا إلى الممارسات السيميائية في علاقتها بالدليل فيمكننا أن نجد ثلاث أنماط منها: 1) ممارسة سيميائية نسقية تتأسس لى الدليل ومن ثم على المعنى، وهي ممارسة احتفاظية ومحدودة وعناصرها موجهة نحو دلالة المطابقة. إنها ممارسة منطقية، تفسيرية وقارة ولا تهدف إلى تغيير الآخر (المرسل إليه). 2) ممارسة سيميائية تحويلية: تخلص «الدلائل» من حمولتها التقريرية وتتجه نحو الآخر، الذي تمارس عليه التحويل. 3) ممارسة سيميائية تصحيفية تخضع الدليل إلى التنحية من طرف المقطع الذي تدخل في علاقة معه وهو الذي يمكن تمثيله كاختيار رباعي: فلكل دليل دلالة تطابقية مباشرة، لكن

معين (ممارسة سيميائية معينة) مع الملفوظات (المقاطع) التي سبِقَ عبْرهَا في فضائه أو التي يُحيِل إليها في فضاء النصوص (الممارسات السيميائية) الخارجية اسم: الإيدْيُولُوجيم الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها «مادياً» على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحةً إياه معطياته التاريخية والاجتماعية. فالأمر لا يتعلق هنا بخطوة منهجية تأويلية لاحِقَة على التحليل، تفسر ما نكون قد «تعرّفنا» سابقاً على طابعه «اللساني» بأنه إيديولوجي. إن إدراك النص كإيديولوجيم يحدد منهجية السيميائيات التي، وهي تدرس النص كتداخل نصّي، تفكره في (نص) المجتمع والتاريخ. إن إيديولوجيم نص ما هو البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانيةُ العارفةُ تحوّلَ الملفوظات (التي لا يمكن اختزال النص فيها أبداً) إلى كلٍّ جامع (النص) وكذا باندماج تلك الكلية في النص التاريخي والاجتماعي(2).

3) إن الرواية، بالنظر إليها نصاً، ممارسةٌ سيميائية يمكن أن نقرأ فيها مسارات مركّبة لعدة ملفوظات.

ليس الملفوظ الروائي، بالنسبة لنا، مقطعاً أدنى (عنصراً أولياً entité متحدداً نهائياً). إنه عملية وحركةٌ تربط، بل أكثر من ذلك تشكّل، ما يمكن أن نسمّيه ببراهين العملية التي تكون - في حالة النص المكتوب - إما كلمات أو متواليات من الكلمات (جمل، فقرات) وتدرسها باعتبارها وحدات دلالية كبرى (سيميات)(3). لن ينصبَّ تحليلنا على العناصر الأولية في ذاتها (السيميات في ذاتها) وإنما على دراسة الوظيفة التي تحيط بها في النص. نحن نتحدث هنا فعلاً عن وظيفة تكون مستقلةً ومحددةً كلما كانت المتغيراتُ المستقلة التي تقوم بربطها كذلك؛ أو بشكل أوضح، يتعلق الأمرُ بتوافقٍ أحادي الجانب بين الكلمات أو متواليات الكلام. فمن البديهي إذن أن التحليل الذي نقترحهُ على أنفسنا هو تحليل عبْرَ لساني حتى ونحن نتناول الوحدات اللسانية (الكلمات، الجمل، الفقرات... الخ). وبعبارة أخرى نقول إن الوحدات اللسانية (وبشكل خاص الدلالية منها) لن تكون بالنسبة لنا سوى واسطة تمكّننا من إدراك أنماط الملفوظات الروائية كوظائف، فبوضعنا للمقاطع الروائية بين قوسين نقوم باستخراج الخُطاطة المنطقية التي تنظّمها ونضع أنفسنا بذلك على مستوى كلّي متجاوز للمقاطع supra segmental.

وتتسلسل الملفوظاتُ الروائية، بانتمائها لهذا المستوى الكلي، في كلية الإنتاج الروائي. ومن خلال دراستنا لها بهذا الشكل نكوّن نمْذَجَةً لها حتى نستطيع، في لحظة لاحقة، البحث عن

= ليس لكل دليل دلالة تطابقية. إذن فكل دليل له، وليس له دلالة تطابقية؛ وليس صحيحاً أن لكل دليل دلالة تطابقية. انظر بحثنا: (من أجل سيميولوجيا للتصحيفات) une sémiotique des paragrames، ضمن الطبعة الفرنسية لهذا الكتاب.

(2) «إن نظرية الأدب فرع من العلم الواسع للإيديولوجيات... الذي يشمل كل مجالات النشاط الإيديولوجي للإنسان.
P.N. Medvedev, La méthode formelle dans la théorie littéraire, Introduction critique à la sociologie de la poétique, Leningrad, 1928.

ومن هذا المرجع استقينا مصطلح الإيديولوجيم.

(3) توظف مصطلح السيمية (الوحدة الدلالية الكبرى) بالشكل الذي يظهر به في اصطلاحات أ.ج. جريماس الذي يحدده كتأليف بين النواة السيمية والسيمات السياقية، ويعتبر أنه ينتمي إلى مستوى السطح في تعارضه مع المحايثة التي تعود إليها السيمة، انظر: A.J . Greimas, sémantique structurale, Larousse, 1966, p. 42.

مصدرها الخارج روائي. وبهذا فقط يمكننا تحديد الرواية في وحدتها و/ أو كإيديولوجيم. بصيغة أخرى، تأخذ الوظائفُ المحددةُ عبر المجموع النصي الخارجَ روائيٌ م.خ(*) قيمتها في المجموع النصي للرواية م.ر(*). إن إيديولوجيم الرواية هو بالضبط وظيفة التداخل النصي المحدّدة على مستوى م.خ والتي تمتلك قيمتها في م.ر.

بهذا الشكل، نستخدم نمطيْن من التحليل، يصعب أحياناً تمييز أحدهما عن الآخر، لأجل استخراج إيديُولوجيِم الدليل في الرواية؛

* التحليلُ الكليُّ للملفوظات الذي سيكشفُ لنا عن الرواية كنص مغلق وعن برْمَجتَها الأصلية وعن اعتباطية نهايتها وتصويريتها الثنائية dyadique، وعن الانزياحات وتسلسلاتها؛

* تحليل التداخل النصّي للملفوظات الذي سيكشفُ لنا عن علاقة الكتابة بالكلام في النص الروائي. إننا سنبرهن على أن النظام النصي للرواية يعود للكلام أكثر منه للكتابة، ونستطيع من ثمة العملَ على تحليل فضائية topologie هذا النظام «الصوتي» (أي موقع محافل الخطاب الواحدة بالعلاقة مع الأخرى).

وبما أن النص ينتمي إلى إيديولوجيم الدليل فمن الضروري وصفُ خصائص الدليل للإيديُولوجيِم بشكل موجَز.

II . مِنَ الرّمْـز إلى الدّليـل

1) لقد كان النصف الثاني من القرون الوسطى (القرن الثالث والرابع والخامس عشر للميلاد) مرحلة انتقالية بالنسبة للثقافة الأوروبية إذ عوّض فيها فكرُ الدليل فكرَ الرّمز.

وقد وسِمَت سيميائيات الرمز، التي وجدت مرتعها أساساً في الأدب والتشكيل، المجتمعَ الأوروبي إلى حدود القرن الثالث عشر. إنها ممارسة سيميائية كوسموجونية(**). فهذه العناصر (الرموز) تُحيل إلي متعالـ (يات) عاليـ(ـة) غير قابلـ(ـة) للتمثيل والمعرفة. ومن بين تلك المتعاليات والوحدات التي تتحدّث عنها توجد ترابطاتٌ أحاديةُ الجانب. إن الرمز لا «يشبه» الموضوع الذي يَرمُز إليه، كما أن الفضاءين (الرامز والمرموز) منفصلان وغير قابلين للاتصال.

يتكفل الرّمز بالمرمُوز (الكونيات universaux) باعتباره غير قابل للاختزال إلى الرّامز (السّمة marque). إن الفكر الأسطوري، الذي يدور في حلقة الرمز، والذي يتجلى في الملحمة والحكايات الشعبية وأناشيد الملاحم gestes... الخ، يشتغل على وحدات رمزية تكون وحدات حصر بالمقارنة مع الكونيات المرموزة («البطولة» «الشجاعة»، «النبل»، الفضيلة»، «الخوف»، «الخيانة»... الخ). فوظيفة الرمز إذن في بُعده العمُوديّ (الكونيات ـ السّمات) وظيفةُ حصْر، أما في بُعده الأفقي فإن وظيفته هي الانفلات من المفارقة. وهكذا يمكننا القول بأن الرمز مضاد

(*) Te و Tr.
(**) تدخل في المبحث الذي يفكر الكون بنشأته.

للمفارقة أفقياً، إذ في مَنطقه الخاص تكونُ الوحْدتّان المتضادّتّان حصريّتَيْن exclusives (4) فالشرُّ والخير لا يتلاءمان وكذا النيئ والمطبوخ والعسل، والرماد ... الخ. وبمجرد ما يظهر التناقض فإن الحال يفترض حلاً، وبذلك يتم إبطالُ التناقض «وحلّه»، أي وضعُه جانباً.

ويُعطى لنا مفتاحُ الممارسة الرمزية منذ بدْء الخطاب الرمزي: فمسارُ التطور السيميائي هو عبارة عن حلقة تكون نهايتُها مبرمجة ومُعطاة، في صورة أولية، منذ البداية (التي نهايتها هي بدؤها) لأن وظيفة الرمز (إيديُولوجيمِه) ذاتُ وجود سابق على الملفوظ الرمزي نفسه. ويفضي ذلك إلى الخصائص العامة للممارسة السيميائية الرمزية، أي الحصر الكمّي للرموز، تِكرار وحصر الرموز وطابعها العام.

2) عارضت مرحلة القرن الثالث عشر والخامس عشر الرّمْز وأضْعَفتْ من قُوّته دون أن تستطيع إبادتهُ نهائياً، بل إنها ضمنت مُرورَه (استيعابه) داخل الدليل. لقد تم التشكيك في الوحدة المتعالية التي ينهض عليها الرمزُ، أي في خلوتِه الماورائية ومبعث بقّه. هكذا ظل التمثيل المسرحي لحياة يسوع المسيح ينهل من الأناجيل الصحيحة أو الموضوعة أو من الخرافة الذهبية (انظر العجائب (*) التي نشرها جُوبينّال Jubinal حسب مخطوط مكتبة القديسة جُونُوفينيفْ الذي يرجع إلى حوالي 1400م). وانطلاقاً من القرن الخامس عشر غزت المسرحَ مشاهدُ مخصصة للحياة العامة للمسيح، وهو نفس الأمر الذي لحِقَ الفنَّ (انظر كاتدْرائيّة إيفْرُو Evreux). إن المضمون المتعالي الذي كان يثيره الرمزُ قد بدأ يهتَزُّ، وتم إعلانُ علاقة دالّةٍ جديدة بين عنصرين موجودين في الدنيا «واقعيَّين» و«محسُوسيْن». ففي القرن الثالث عشر كان التعارضُ بين الأنبياء والحوَاريين لازال قائماً، والحال أن الأنْجيليِّين الأربعة الكبار أصبحُوا يُوضعُون بموازاة مع الآباء الأربعة للكنيسة اللاتينية (القديس أوغسطين، القدّيس جيروم، القديس أمْبروَار، القديس جْريجْوَار الأكبر؛ أنظر قداس سيدتنا في أفْيُوط N.D. d'Avioth). ولم تعد المجموعاتُ الكبرى، الأدبية والمعمارية ممكنةً إذْ عُوّضت المنمنمةُ الكاتدرائية، وأصبح القرن الخامس عشر قرن صانعِي المنَمْنَمَات. كما تمّ استبدال صفاء الرمز بازدواجية ترابط الدليل تطمح إلى تشابه وتطابق العناصر التي تجمع بينها بالرغم من إلحاحها على تنافرها الجذري في البداية.

من ثم جاء الإلحاحُ الجنونيُّ في تلك المرحلة الانتقالية على موضوعة الحوار بين عنصرين مطلقين في الاختلاف ولكنهما متشابهان (وهو حُوار مولّد للمَرَضي ولعلم النفس). هكذا توافرت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين محاوراتُ اللهُ والروح الإنسانية كحوار الصليب والحاجّ، حوار الروح المخطئة وسيوع ... الخ. وقد تم في هذه الحركة إضفاءُ الطابع

(4) لقد انسلخت خلال تاريخ الفكر العلمي الغربي، ثلاث تيارات أساسية من هيمنة الرمز، وبشكل متتابع، لتمر إلى الدليل: إنها الأفلاطونية والتصورية والإسمية. انظر:

V. W. Quine, "Reification of universals", *in* **From a logical point of view,** Havard University Press, 1953.

وقد استقينا من هذه الدراسة التمييز بين تصورين للوحدة الدالة الأولى في فضاء الرمز والأخرى في فضاء الدليل.

(*) العجائب Les Mystères مختصرات مركزة قابلة للحفظ تمس الكتاب المقدس وحياة المسيح كانت منتشرة في القرن الثاني عشر الميلادي (المترجم).

الأخلاقيّ على الكتاب المقدس (انظر الكتاب المقدس الشهير الموجود في مكتبة دوق بورْجُون Bourgogne) (*)؛ بل ذهب الأمر إلى ظهور نُسَخ منحُولة استُبدل بها الكتابُ المقدّس وهدفتْ إلى أن تضع بين قوسين، بل أن تمحوَ، المضمونَ المتعاليّ للرمز (كتاب الفقراء المقدس والمرآة الإنسانية المخلّصة) (5).

3) أما الدليل، الذي بدأت ملامُحه تتشكّل في هذه التحولات، فقد ظل محتفظاً بالخاصية الأساس للرمز، أيْ لا اختزالية أطرافه؛ أعني، في حالة الدليل، عدمَ قابلية اختزال المرجع في المدلول والمدلولِ في الدّال، ومن ثمة لا اختزالية كل وحدات البنية الدالة نفسها. هكذا يكون إيديولوجيم الدليل مماثلاً في خطوطه العامة لإيديولوجيم الرمز، فالدليل أيضاً يظهر بشكل عمودي أكثر منه أفقي. ففي وظيفته العمودية يحيل الدليلُ إلى وحدات أقلّ شساعة وملموسية من الرمز. وهذه الوحدات عبارة عن كوْنيَات مشيّأة وقد أصبحت موضوعاتٍ، بالمعنى القوي للكلمة. وباعتبارها متعالقة في بنْية الدليل، فإن الوحدة المستهدفة (الظاهرة) تصبح للتّو خاضعةً للتّعالي ومرفوعةً إلى مستوى الوحدة اللاهوتية. بهذا الشكل تستوعبُ الممارسة السيميائيةُ للدليل الخطوة الميتافيزيقية للرمز وتعكسها على «المدرَك المباشر». ونظراً للقيمة التي مُنحت له، يتحول «المدرَك المباشر» إلى موضوعية ستصبح هي القانون المتحكّم في خطاب حضارة الدليل.

أما في وظيفتها الأفقية فإن وحدات الممارسة السيميائية للدليل تتمفصل على شكل تسلسُل كِنَائي للانزِيَاحَات، وهو تسلسل يدل على خلق تدريجي للمجازات. وبما أن الكلمات المتضادة تصر دائماً على إقصاء بعضها البعض، فإنها تصبح سجينة طاحونة من الانزِيَاحَات المختلفة والممكنة (المفاجآت في البنيات السّردية) التي توهم ببنْية مفتوحة مستحيلة الإنهاء وذات نهاية اعتباطية. ففي الخطاب الأدبي للنهضة الأوروبية، ظهرت الممارسة السيميائيةُ للدليل بشكل مرموق في رواية المغامرات المبنية على اللامُتوقّع والدهشة كتشيء (على مستوى البنية السردية) للانزياح الخاص بكل ممارسة للدليل. إن مسار هذا التسلسل في الانزياحات لانهائي عمَلياً، ومن ثم يأتي الانطباعُ بأن نهاية العمل الأدبي هي اعتباطية؛ وهو انطباع وهميٌّ يحدّد كل «أدب» (وكل «فن») مادام ذاك المسارُ مبرمجاً من طرف الإيديُولُوجيم المشكّل للدليل، أي من طرف الخطوة الحركية المغلقة (المنتهية) التي: أ) تُقيم تراتبية المرجع ـ المدلول؛ ب) تستبطنُ هاته الثنائيات المتعارضة في مستوى تمفصل الكلمات، وتبْني نفسها ـ مثلها في ذلك مثل الرمز ـ كحلٍّ للتناقضات. فإذا كان التناقض في السيميائيات المتعلقة بالرمز ينحل عبر ترابط من نوع الانفصال الإقصائي (أي اللامعادلة) ـ ـ # ـ ـ أو اللاتصال ـ ـ | ـ ـ، فإن التناقض داخل ممارسة سيميائية متصلة للدليل ينحلُّ عبر ترابط من نوع اللاانفصال ـ ـ V ـ ـ (وهو ما سنعود له لاحقاً).

(*) دونق كان يشكل قوة مسيحية مضادة لملك فرنسا. والكتاب المقدس المشار إليه من أجود النسخ ذات التصاوير والكتابة الرائعة.

E. Mâle, L'Art religieux à la fin du Moyen Age en France, Paris, 1949. (5)

III . إيديُولوجيم الرّواية : التلفظُ الرّوائيّ

إن كلُّ عمل أدبي ينتمي إلى الممارسة السيميائية للدليل (أي «الأدب» بكامله إلى حدود القطيعة الإبستيمولوجية للقرنين التاسع عشر والعشرين)، يكون باعتباره إيديُولوجيمًا، منتهياً ومُغلقاً. إنه ينتمي إلى الفكر التصوري (المعادي للتجربة) بنفس الشكل الذي ينتمي به الرمزيُّ إلى النزعة الأفلاطونية. أما الرواية فهي تمظهُرٌ مميزٌ لهذا الإيديُولوجيم المُلتَبس (انغلاقٌ، لا انفصالٌ، تسلسل الانزياحات) الذي هو الدليل الذي سنقوم بتحليله من خلال جيهان دُوسَانْتْري Jehan de Saintré للكاتب الفرنسي أنطوان دُو لأسَال A. de La Sale.

بعد حياة طويلة أمضاها في الكتابة والقتال وجباية الضرائب، كتب أنطوان دولاسَال سنة 1456 «جيهان دُوسَانْتْري» لأهداف تربوية ولكي تكون أغنية شكوى للهجر (فقد هجر بشكل غريب ملوك أنْجُو Anjou ليستقر كمُرَبٍّ لأبناء الكُونت سانْ بُول الثلاثة سنة 1448، بعد ثمان وأربعين سنة قضاها في خدمة ملوك أنْجُو). تُشكّل «جيهان دُوسَانْتْري» الرواية الوحيدة من بين كتابات دُولأسَال التي يعتبرها نسْخاً وتجميعاً لحكايات بنّاءة (الغرفة، 1848 - 1851) أو رسائل «علمية» أو مراسلات سفر (الرسائل الموجّهة إلى جاكْ دُو لوكْسُمْبُورْغ حول المباريات، 1459، رسائل مواساة لمدّام دُوفْرِين De Fresnes، 1457)؛ وهي حكايات تنْبَني كخطاب تاريخيٍّ أو كفُسيفِسَاء لامتجانسة من النصوص. إن مؤرّخي الأدب الفرنسي لا ينتبهون إلاّ قليلاً لهذا المؤلّف، الذي قد يكون أول كتاب نثري قابل لأن يحمل اسم روايةٍ، إذا نحن اعتبرنا رواية كلّ ما ينتمي إلى الإيديُولوجيم المُلتبس للدّليل. فالعددُ المحدودُ من الدراسات المخصصة لهذه الرواية(6) يتناول إحالاتها إلى عادات وتقاليد العصر ويحاول البحثَ عن «مفاتيح» للشخصيات عبر مطابقتهم مع الشخوص الذين كان دُولأسَال قد عرَفهم؛ كما أنها تتّهم الكاتبَ بعدم الاهتمام اللازم بالأحداث التاريخية لعصره (حرب المائة عام...) وبالانتماء - كرجعي حقيقي - إلى عالِمَ الماضي... الخ. وبما أن التأريخ الأدبي غارقٌ في الكثافة المرجعية فإنه لم يستطع إبرازَ البنية الانتقالية لهذا النص التي تضعه على عتبة عصرين، وتوضّح، من خلال الشعرية الساذَجَة لدُولأسَال، هذا التمفصُلَ لإيديولوجيم الدليل الذي لا يزال إلى يومنا متحكماً في أفقنا الثقافي(7).

بل وأكثر من ذلك، فإن حكاية أنْطوَان دُولأسَال تتقاطعُ مع حكاية كتابته نفسها : فهو يتكلّم، لكنه أيضاً يُكلّم نفسه وهو يكتب. إن قصة جيهان دُوسَانْتْري تُلْحَق بقصة الكتّابَ وتغدُو بشكل مّا تمثيلَها البلاغي، أي آخرها وغلاَفَهَا الداخلي.

(6) (...) اعتمدنا في دراستنا على طبعة: Jean Misrahi (Fordham: University) et de charles A. Kundson (University of Illinois) Genève, Droz, 1965.

(7) إن كل رواية غارقة اليوم في مشكلات «الواقعية» والكتابة تماثل الازدواج البنائي لـ«جيهان دوسانتري»؛ فباعتبار أن الأدب الواقعي المعاصر يوجد في الطرف الآخر من تاريخ الرواية (أي في النقطة التي تعيد فيها الرواية خلق نفسها لتمر إلى إنتاجية كتابية تحاذي السرد دون أن تنفتن به)، فإنه يذكر بالعمل التنظيمي للملفوظات متنافرة الذي سار فيه أنطوان دولاسال في فجر المغامرة الروائية. وهذه القرابة جلية، ومقصودة، كما يعترف الكاتب بذلك في «الحكم بالقتل» لأرجوان، حيث يتميز المؤلف (أنطوان) عن الممثل (ألفريد) ويذهب حتى أخذ اسم أنطوان دو لاسال.

1) ينفتح النصُّ على مقدمة تعرض مسار الرواية بكامله: فدُولاَسَال يعرّف هُوية نصه («ثلاث قصص») ولاي شيء يُوجدُ (رسالةٌ موجهة إلى جيهان أنْجُو). وبعد أن يذكر فحواه ومُلتقى ذاك الفحوى يُنجز في عشرين سطراً الحلقة الأولى(8) التي تضمّ مجموع النص والبرنامج كواسطة تبادل، أي كدليل. إنها حلقة الملفُوظ (موضوع التبادل) / المرسل إليه (الذّوق أو القارئ عامة). ولا يبقى فقط سوى الحكْيُ، أي ملْءُ وتفصيلُ ما تم تصوُّره ومعرفتُه آنفاً، قبل أن يلامس القلمُ الورقةَ: «هكذا تتسلسلُ القصةُ كلمة كلمةً».

2) هنا يمكن الإفصاحُ عن العنوان: «وفي الأوّل تأتي قصةُ من أسْمَيْتُها سيدة بنات العمِّ الجميلات (*) دوسانتري»، وهي القصة التي تفترض الحلقة الثانية الموجودة في المستوى الموضوعاتي للرسالة.

يحكي أنطوان دولاسال، باختصار وإلى النهاية، حياة جيهان دوسانتْري (أي حتى رحيله عن هذا العالم، ص. 2). على هذا النحو نعرف مسبقاً كيف ستنتهي القصة، إذ أن نهاية الحكاية تُعلَن قبل أن تبدأ الحكايةُ نفسها. وبهذا الشكل يُنحّى كل اهتمام بالقصة، وتستمرُّ أحداثُ الروايةُ في الفاصل بين الولادة والموت، ولن تكون الرواية بذلك سوى كتابة لانزياحات (مُفاجَآت) لا تحطّم يقينيةَ الحلقة الموضوعاتية (حياة ـ موت) التي تشكل لُحمة مجموع الرواية. إن هذا النص مُمَحْورٌ من ناحية موضوعه، إذ يتعلق الأمرُ بلعبة بين متعارضَيْن متنافريْن ستخضع أسماؤهما للتغير (الرذيلة / الفضيلة، الحب / الكراهية، المديح / النقد، فمثلاً يُتبع مدحُ السيدة الأرملة في النصوص الرومانيةِ مباشرة بَأحاديث سانْ جيرُوم المعادية للمرأة). إلا أن ذينك المتعارضين يملكان دائماً نفس المحور السيمي (الموجب / السالب)، ويتناوبان في مسار لا يحدُّه شيءٌ سوى الافتراض الأصلي المتعلق بالثالث المرفوع، أي الاختيار الحتمي لهذا الطرف أو لذاك (و«أوْ» هنا تفيد الحسمَ والحصْرَ).

في إيديُولوجيم الرواية (كما في إيديُولوجيم الدّليل) لا يتم القبول بلا اختزالية الأطراف المتعارضة إلا إذا كان الفضاءُ الفارغ للقطيعة التي تفصل بينهما مملوءاً بتركيبات سيميّة مُلتبسَة. إن التعارض المطروح في البداية الذي يعطي الانطلاق للمسار الروائي، يُرَدّ مباشرة إلى الماضي (الما قبل) ليترُكَ المكانَ في الحاضر (في الآن) لشبكةٍ من المحمولات ولتسلسلٍ من المنعرجات يربطان بين الطرفين المتقابلين ويقُومان بمجهود تركيبيٍ لينْحلاً أخيراً في صورة الخُدعة أو القناع. هكذا تتم استعادةُ النفي عبر تأكيد الازدواج، ويتم استبدالُ تنافي الطرفين الذي تطرحه الحلقةُ الموضوعاتية للرواية بإيجابية مشبوهة، بشكل يَتركُ معه الانفصالُ الذي تبتدئ وتنتهي به الرواية المكانَ لـ: نعم ـ لا (أي للاانفصال). ولا تفضي هذه الوظيفة إلى صمت مُجَاوِزٍ للتعارض وإنما تركّب بين لعبة الكرْنفَال ومنْطِقها غير الخطابي. وعلى منوالها تنتظم كل الصور ذات القراءة

(8) هذا المصطلح وظفه شلوفسكي في دراسته حول «بناء القصة والرواية» ضمن «نظرية الأدب» (نشرت أغلب دراسات الكتاب معرّبة تحت عنوان: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمه عن النص الفرنسي: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية ـ الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت ـ الرباط، 1982، المترجم).

(*) السيدة تأتي هنا بالمعنى الذي يعطيه إياها شعراء التروبادور المعاصرون لدوسانتري، أي كصورة متعالية للمحبوبة (المترجم).

المزدوجة التي تتضمنها الرواية كوريثة للكرْنفال أي الحيل، الخيانات، الغرباء، المخنثون، الملفوظاتُ ذاتُ التأويل أو الوجهة المزدوجة (على مستوى المدلول الروائي)، الشعارات، الصراخ (على مستوى الدال الروائي). إن المسار الروائي سيكون مستحيلاً بدون وظيفة اللا انفصال هذه (وهو ما سنعود لتحليله) المتجلية في المزْدوج double والمبرمجةِ للرواية من بدايتها. يُضمّن دُولأسَال روايتَه ملفوظ السيدة ورجال البلاط، ويوحي هذا الملفوظ بعدوانية تجاه دُوسَانْتري، وباعتباره رسالة موجهة إلى دُوسَانْتري فإنه يُوحي بحب «حَنُون» وصبُور. وسيكون من الأهمية بمكان تتبع المراحل المتلاحقة التي قطعت في الكشف عن هذه الوظيفة اللا انفصالية لملفوظ السيدة. ففي مرحلة أولى لا تكون ازدواجية تلك الرسالة معروفةً من طرف المتكلم (السيدة) والمؤلّف (ذات الملفوظ الروائي) والقارئ (مُتلقّي الملفوظ الروائي)، أما المحَكّمَة (كمحْفَل محايد = الرأي الموضوعي) وسانتري (كموضوع سكوني للرسالة) فتنطلي عليهما خدعةٌ عدوانيةِ السيدة تجاه غلام الأمير. لكن المرحلة الثانية تغيّر من موضع الازدواجية. إذ يدخل سانتري فيها ويتقبلها، وبنفس الشكل يكف عن أن يكون موضوعَ رسالة مّا ليصبح ذاتاً لملفوظات يكون هو مُتحكّماً فيها. وفي لحظة ثالثة ينسى سانتري اللاّ انفصال، فهو يحول ما كان يعرف أنه سلبيٌّ جداً إلى ما هو إيجابي كلية؛ إنه ينسى الخدعة ويقع في شرَكَ لعبة تأويل أحادي الجانب (وهو بالتالي خاطئ) لرسالة هي دائماً مزدوجة المعنى. ويعود فشل سانتري ـ ونهاية الحكاية ـ إلى هذا الخطأ في استبدال الوظيفة اللا انفصالية لملفوظ مّا بقبول هذا الملفوظ كملفوظ انفصاليٍّ أحادي الجانب.

هكذا تتمتّع السلبيةُ الروائيةُ بطريقةٍ مزدوجة؛ طريقة حقائقية aléthique (تعارُضُ المتناقضات ضروري، ممكن، محتمل أو مستحيل)، وطريقة أخلاقية déontique (الجمع بين المتناقضات واجب، مباح، لامبال أو ممنوع). وتكون الرواية ممكنة عندما يلتقي حقائقي التعارض مع أخلاقي الجمع(9).. تتبع الرواية مسارَ التركيب الأخلاقي، بهدف إدانته وتأكيد تعارض الأضداد في شكله الحقائقي.

إن الازدواج (الخدعة، القناع) الذي كان الصورة الرئيسية للكارنفال(10) يصبح بذلك القطب المحرك للفواصل التي تملأ الصمت المفروض من طرف الوظيفة الانفصالية للحلقة الموضوعاتية ـ المبرمجة للرواية. هكذا تمتص الرواية ازدواجيةَ (حوارية) المشهد الكرنفالي، إلا أنها تخضعه للواحدية (أي لأحادية الصوت) المميزة للانفصال الرمزي الذي يضمنه محفل متعالٍ يتمثل في الكاتب وقد تحكم في كلية الملفوظ الروائي.

(9) انظر:

Georg Henrik von Wright, **an essay on modal logic**, Amesterdam, North-Holland, Pub. Co. 1951.

(10) تدين بالتصور المتعلق بالمزدوج واللبس كصورة رئيسية في الرواية إلى ميخائيل باختين الذي ربطها بالتراث الشفوي للكرنفال وبآلية الضحك والقناع وكذا الميني Ménipée.

M. Bakhtine, **L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen Age et sous la Renaissance**, Gallimard, 1970.

3) بالفعل، تدخل كلمة «الممثل» في هذا الإطار بالضبط من المسار النصي، أي بعد تلفيظ الانغلاق (الحلقة) التواصلية (رسالة ـ مرسل إليه) وموضوعة النص (حياة ـ موت). إنها كلمة ستظهر لمرات متكررة لتقدّم كلام كاتبِ الحكاية كملفوظ شخصية تنتمي لمسرحية تكون تلك الشخصيةُ مؤلفَها أيضاً. فبلَعِبه على الجناس اللفظي (auctor - actor في اللاتينية، و auteur - acteur في الفرنسية) يلامس أنطوان دُولاَسَال لبّ تأرجح فعْل الكلام (العمل) باعتباره فعلاً خطابياً فعلياً من حيث مادتُه، ومن ثم فهو يلامس تشكّل الموضوع «الأدبي». فبالنسبة لدُولاَسَال، يكون الكاتب ممثلاً ومؤلفاً في نفس الآن، وهو مايعني أنه يعتبر النصَّ الروائي ممارسة (ممثلا) ونتاجاً (مؤلفا)، سيرورة (ممثلاً) وأثراً (مؤلفا)، لعبة (ممثلا) وقيمة (مؤلفا) في نفس الوقت؛ بدون أن تنجح مصطلحات الأثر (الرسالة) والمالك (المؤلف) المفروضة سلفاً في محو اللعبة التي تنسقها(11). هكذا يندمج محفل الكلام الروائي (سندرس في مكان آخر موقع محافل الخطاب من النص الروائي)(12) في الملفوظ الروائي ويعلن عن نفسه باعتباره أحد أجزائه. إنه محفل يفصح عن الكاتب كممثل رئيس في اللعبة الخطابية التي ستترتب عنه، وفي نفس الآن ينغلق على نمطي الملفوظ الروائي، أي السرد والشاهد، داخل الكلام الوحيد لمن هو في نفس الوقت ذات الكاتب (المؤلف) وموضوع الفرجة (الممثل). وبما أن الرسالة هي الخطاب والتمثيل معاً داخل اللا انفصال، فإن المؤلف ـ الممثّل ينفتح وينفصم ليتوجّه نحو منحدرين؛ 1 ـ ملفوظ مرجعي هو السرد، أي كلام يتحمل مسؤوليته من ينكتِبُ كمؤلف ـ ممثل؛ 2 ـ مقدمات نصية هي الشاهد، ككلام أسند إلى شخص آخر ويتحمل مع ذلك سلطته من ينكتب كممثل ـ كاتب. إن هذين المنحدرين يتداخلان بشكل يصبحان معه قابلين للخلط، فأنطوان دُولاَسَال يمر بسهولة من القصة «المعيشة» لسيدة بنات العم الجميلات التي كان شاهداً على (سرد) ها إلى القصة المقروءة (المُستَشهِد بها) لإيني Enée و ديدون Didon... الخ.

4) لنقُلْ خِتاماً بأن نمط التلفُّظ هو نمط استدلالي. إنه سيرورة تؤكد ذاتُ الملفوظ الروائي فيها مقطعاً يشكل خاتمة الاستدلال، انطلاقاً من مقاطع أخرى (مرجعية أي سردية أو نصية أي استشهادية) تشكل مقدماتٍ للاستدلال؛ وهي مقدمات تعتبر، من حيث هي كذلك، صحيحة.

(11) ظهر مفهوم «الكاتب» في الشعر الرومانسي في بداية القرن 12؛ فقد كان الشاعر ينشر أبياته ويُسرّها إلى ذاكرة المنشدين البهلوانيين الذين يطالبهم بالدقة في الأداء. ويكون أي تعديل في النص خاضعاً للإثبات والمحاكمة مثلا؛ Jograr bradador (التي تشكل تحريفاً) (انظر؛

R. Mendenez Pidal, Poesia juglaresca y juglar, Madrid, 1957, p. 14 note 1.

«تائه أو بهلوان!»، هكذا كان ينطق التروبادور الجاليسي iengalic بنبرة تعجبية ومُدينة، ونظراً لما سبق، ولانطفاء جذوة التغني بالشعر العالم، فقد ظل البهلوان مطروداً من محفل الحياة الأدبية، ولم يستطع الاستمرار في الوجود إلا كموسيقي فقط يستطيع أن يعوضه التروبادور، هذا الصنف من الموسيقيين الآتي من الخارج الذي تعايش البهلوان وذلك من القرن الرابع عشر إلى الخامس عشر». (نفس المرجع، ص. 380). هكذا يتم الانتقال من البهلوان باعتباره ممثلاً (شخصية دراما، إدانة، انظر كلمة actor في اللاتينية التي تعني؛ متّهم، منظم الحكاية) إلى المؤلف (المؤسس، باني الإنتاج، الصانع، والمنظم والمولّد والمبدع يكف هو عن أن يكون منتجه وإنما بائعه، انظر الكلمة اللاتينية auctor التي تعني؛البائع).

(12) انظر كتابنا؛

Le texte du roman, approche sémiotique d'une structure transformationnelle, Ed. Mouton, La Haye.

يفتر الاستدلال الروائي خلال سيرورة التسمية التي تتطلبها المقدمتان بالأخص في تسلسلهما، لكن دون أن يتوصل إلى النتيجة القياسية الخاصة بالاستدلال المنطقي، وإذن فإن وظيفة تلفظ المؤلف ـ الممثل تتمثل في إلصاق خطابه بقراءاته، ومحفل كلامه بمَحْفَل كَلام الآخرين.

وسيكون من الطريف استعراض الكلمات ـ العوامل المكونة لهذا الاستدلال: «يبدو لي بدءاً أنه كان يريد بعد ذلك...»، «وإذا كان الأمر كما يقول فيرجيل..»، «وما يقوله عن القديس جيروم هذا...» الخ، إنها كلمات فارغة توظف في نفس الآن للوصل وللانتقال. فباعتبارها واصلة، تربط تلك الكلمات (تجمع) بين ملفوظين أدْنَيَيْن (سرديٍّ واستشهاديّ) داخل الملفوظ الروائي الشامل، وبهذا فهي تكون متداخلاً ذُرياً internucléaires وباعتبارها ناقلة فإنها تنقل ملفوظاً ما من فضاء نصي معين (الخطاب الشفوي) إلى آخر (الكتاب) جاعلة إياه يغير إيديُولوجِيمَه، ولذلك فهي تكون نافذةً ذرياً intranucléaires (13) (مثلاً نقل الأصوات والشعارات إلى نص مكتوب).

تفترض العوامل الاستدلالية المجاورة بين خطاب مجالُه الذات وملفوظٍ آخر مغاير للملفوظ المؤلف. إنها تمكّن من انزياح الملفوظ السردي عن الذات المتلفظة وعن حضوره لذاته، وتمكّن أيضاً من انتقال ذاك الانزياح من مستوى خطابي (إخباري، تواصلي) إلى مستوى نصي (مستوى الإنتاجية). فعبر الحركة الاستدلالية يرفض المؤلفُ أن يكون «شاهداً» موضوعياً ومالكاً لحقيقة ترمز لها الكلمة، لينكتب كقارئ أو مُستمع يقوم ببَنْيَنة نصّه من خلال نقل ملفوظات أخرى. إنه يتكلم أقلَّ مما ينقرئ. أما العوامل الاستدلالية فإنها تفيده في إعادة ملفوظ مرجعي (السرد) إلى مقدمات نصية (الشواهد) والعكس بالعكس. إنها تقيم تناظراً وتشابهاً وتعادلاً بين خطابين مختلفين. وتظهر ملامحُ إيديولوجيم الدّليل مرة أخرى في مستوى النمط الاستدلالي للتلفيظ الروائي. فالإيديولوجيم لا يقبل بأي خطاب آخر إلاّ إذا جعل منه خطابَه هو. هذا الانفصام في صيغة التلفيظ لم يعرفه الجنس الملحمي، فملفوظُ راوي أغاني المفَاخِر الملحمية (geste) أحاديّ الجانب، ويعين مرجعاً واحداً (عبارة عن «موضوع» واقعي أو خطاب)، كما أنه دال يرمز إلى موضوعات متعالية (كونيّات). إن الأدب القروسطي، الخاضع لسيطرة الرمز، هو، بهذا الشكل، صوتيٌّ ومساندٌ من طرف الحضور المتراص للمدلول المتعالي. يقوم مشهد الكرنفال بإدراج محْفل الازدواج في الخطاب، إذ يشكل الممثلُ الجمهور أيضاً ـ كل بدوره، بتتابع وتواقت ـ الذاتَ ومتلقي الخطاب، أما الكرنفال فإنه يمثل الجسرَ الذي يربط بين المحفلين في انفصامها ذاك ويجد كلُّ طرف منهما فيه نفسَه: المؤلف (الممثل + المتفرج). هذا المحفل الثالث (المتفرج) هو ما يؤمن به ويحققه الاستدلال الروائي في ملفوظ المؤلف. وبما أن نمط الملفوظ الروائي غيُر قابل للاختزال إلى أيٍّ من المقدمات التي يتكوّن منها الاستدلالُ فإنه يغدو البؤرة التي يتقاطع داخلها الصوتيُّ (الملفوظ المرجعي، السرد) والمكتوبُ (المقدمات النصية، الشاهد). إنه الفضاء المقعّر غيرُ

(13) بصدد هذه المصطلحات المتعلقة بالتركيب البنائي، انظر:
L. Tesnière, Esquisse d'une syntaxe structurale, P. Kluicksieck, 1953.

القابل للتصوير الأدبي الذي يعلن عن نفسه من خلال تعابير من قبيل «مثل»، «يبدو لي»، و«يقول عن هذا». أو من خلال عوامل استدلالية تقوم بالجمع والتغليف والغلق. بهذا نُسجّل برْمجةً ثالثةً للنص الروائي تعيّن له نهايته قبل بداية القصة بمعناها الضيق؛ وبالتالي يبدو التلفيظ الروائي كاستدلال غير قياسي وكتسْوية بين الشهادة والشاهد، بين الصوت والكتاب. إن أحداث الرواية ستُشكّلُ في هذا المجال الفارغ وحول هذا المسار الممتنع التشخيصَ الذي يتصل بنمطين من الملفوظات يمتلكان «ذاتين» مختلفتين وغير قابلتين للاختزال.

IV . الوظيفةُ اللاّ انْفِصَاليةُ للرّوايَـة

1) يعتبر الملفوظُ الروائي تعارضَ الأطراف تعارضاً مطلقاً وغيرَ متناوب بين تجمُّعين متضادين، لا يحصل بينهما أبداً تضامنٌ أو تكاملٌ أو تصالحٌ ويكونان خاضعين لإيقاع لا فكاك منه. ولكي يخلق هذا الانفصالُ اللامتناوبُ مساراً خطابياً للرواية يلزم أن تحتويه وظيفةٌ سالبةٌ هي اللاانفصال. إنها وظيفة تتدخل في مستوى ثان؛ فعوض أن ترسّخ مفهوماً للتناهي المكمل للتقسيم المزدوج (وهو مفهوم كان من الممكن أن يتشكل داخل نوع آخر من تصور النفيَ يمكن أن نسميه النفي الجذري الذي يفترض أن تعارُض الأطراف يتم تفكيرُه في نفس الآن كاتحاد أو كاجتماع مُتوازٍ)، عوض ذلك يُدخِل اللاانفصال صورةَ الخدعة والازدواجية والمزدوج. هكذا يبدو أن التعارض اللامتناوب الأصلي تعارضٌ زائف، وهو يكون كذلك من أساسه مادام لا يتماشى مع تعارضه الخاص أي تضامُن الخصوم. تتعارض الحياة بشكل مطلق مع الموت (كما يتعارض الحبُ مع الكراهية والفضيلةُ مع الرذيلة والوجودُ مع العدم) حين لا يوجد النفيُ المكمل لذاك التعارض القابل لتحويل الانقسام الثنائي إلى كلية إيقاعية.

إن هذه الحركة السالبة المزدوجة تختزل اختلاف الأطراف إلى انفصال جذري قابل لتبادل الطرفين، أي إلى فضاء فارغ يدور حوله ذلك الطرفان اللذان ينمحيان كوحدات ويتحولان إلى إيقاع متناوب. وبدون تلك الحركة يغدو النفي غير كامل وغير مكتمل. وبتوفر تلك الحركة السالبة على طرَفين متعارضين، وبما أنها لا تؤكد مع ذلك هوية المتعارضين، فإنها تفصم حركة النفي الجذري إلى لحظتين: 1 ـ انفصال، 2 ـ لاانفصال.

2) إن هذا الانفصام يُنتج أولاً الزمن؛ فالزمنية (التاريخ) تكون فسحة للنفي القاطع، أي ما يتسلسل فيما بين مقطعين (تعارض / تصالح) منعزلين وغير متناوبين. وقد تم التفكير في ثقافات أخرى، في نفي حاسم يجمع بين المقطعين في التعادل، متفادياً بذلك فاصل الخطوة السالبة (المدة) ومعوضاً إياها بالفراغ (الفضاء) الذي ينتج انتقال الأضداد.

إن تلبيس النفي ambiguitisation، وهو يفضي إلى غائية معينة، يؤدي أيضاً إلى مبدإ لاهوتي (الله، «المعنى»). فإذا كان الانفصال يعتبر مرحلة أولية، فإن التركيب بين اثنين في واحد في مرحلة لاحقة يفرض نفْسَه ليبدُوَ كتوحيد «ينسى» التعارض بنفس الشكل الذي به «لم يفترض» التعارض التوحيد. وبما أن الله يظهر في المرحلة الثانية ليسم انغلاق ممارسة سيميائية

منظمة حول النفي اللامتناوب، فمن البديهي أن يكون هذا الانغلاق حاضراً في المرحلة الأولى للتعارض البسيط والمطلق (الانفصال اللامتناوب).

داخل هذا النفي المنفصم بالضبط، تظهر للوجود كلُّ محاكاة. إن النفي اللامتناوب هو قانون الحكاية، إذ كلُّ سرد يتكون وينهل من الزمن والغاية ومن التاريخ والله. فالملحمة والنثر السردي يحتلان تلك الفسحة ويستهدفان اللاهوت الذي يفرزه النفي غير المتناوب، ويلزمنا البحثُ في حضارات أخرى كي نجد خطاباً غير محاكاتي، علمياً كان أو مقدساً، أخلاقياً أو طقوسياً، ينبني وينمحي عبر مقاطع إيقاعية تتضمن ـ في جوقتها تلك ـ أزواجاً سيمية متناقضة(14). ولا تشكل الرواية استثناءً في قانون السرد هذا. فما يميزها في حمأة الحكايات هو أن الوظيفة اللاانفصالية تغدو فيها عينيةً على جميع مستويات الملفوظ الروائي الكلي (الموضوعاتي، التركيبي، العوامل... الخ).

3) وبالفعل فإن اللا انفصال، (الحلقة الموضوعاتية: حياة / موت، حب / كراهية، إخلاص / خيانة) يؤطر الرواية، وقد عاينا ذلك في البنيات المغلقة التي تبرمج بداية الرواية. إلا أن الرواية لا تكون ممكنة إلا إذا كان ممكناً نفي انفصال الطرفين، بالرغم من أن ذاك الانفصال يظل مثبتاً ومتفقاً عليه. إنه يقدم نفسه فجأة كازدواج، لا كطرفين غير قابلين للاختزال. وإلى هذه الوظيفة اللا انفصالية التي نجدها في أصل الرواية تعود صورة الخائن والعاهل المهان والمحارب المهزوم والمرأة الخائنة.

كانت الملحمة تنتظم بالأحرى انطلاقاً من الوظيفة الرمزية للانفصال الإقصائي أو اللااتصال. ففي أغنية رُولاَنْ وكل قصائد المائدة المستديرة يتابع الخيِّر والشّرير، الواجبَ الحربي والحبَّ العذري في عداء غير قابل للمصالحة من البداية إلى النهاية، وبدون إمكان أي تنازل. بهذا الشكل لا تستطيع الملحمة «الكلاسيكية» الخاضعة لقانون اللا اتصال (الرمزي) أن تقدم لنا طباعاً ونفسيات (شخصيات)(15). فالنفسية (الشخصية) ستظهر مع الوظيفة اللا انفصالية للدليل وستجد في غموضها أرضاً خصبة لحيَلها ومواربلتها. بالرغم من ذلك يمكننا أن نتابع، عبر تطور الملحمة، ظهور صورة المُضَاعف كمبشّر بخلق المزاج الشخصي. هكذا بدأ ينتشر في نهاية القرن السابع عشر وبالأخص في القرن الثامن عشر فنّ ملحمي غامض، يصبح فيه الإمبراطور عُرضةً للسخرية والدين والبارونات هزأةً والأبطال جبناء ومشبوهين.«حج شارلمان»(*))، كما يصبح الملكُ لاشيء والفضيلة لم تعد تستحق المكافأة (قصيدة Garin de Monglan)، ويغدو الخائن الغادر هو الامل الرئيس (بطولة دُون دُومَايُونس، خاصة قصيدة راوُول دُو كَامْبْراي R. de Cambrai). ولأن تلك الملحمة ليست هجائية أو تقريضية، ولا محرِّضة ولا مكرِّسة، فإنها شاهد على ممارسة

(14) M. Granet, "Le Style", La pensée chinoise, p. 50

(15) تكون فردية الإنسان، في الملحمة، محدودة بإحالة خطية لمقولتين اثنتين: الأخيار والأشرار، الإيجابيون والسلبيون. وتبدو الحالات النفسية وكأنها «تحررت من الأمزجة الشخصية. من ثم يمكنها التغير بسرعة خارقة والتوصل إلى أبعاد هائلة. ويمكن للإنسان أن يتحول من خيّر إلى شرّير إذ يتم تغيّر أحوال النفس بسرعة البرق» D.S Lixachou, L'homme dans la littérature de la vielle Russie, Moscou -Leningrad, 1958 (بالروسية).

(*) ملحمة تحكي حج شارلمان إلى قبر المسيح (نهاية القرن الثاني عشر) المترجم.

سيميائية مزدوجة مبنية على تماثل الأضداد المشبع بالخلط والغموض.

4) في هذا الانتقال من الرمز إلى الدليل كان للأدب الغزلي في جنوب فرنسا أهمية خاصة. فقد أثبتت بحوث حديثة(16) التماثلَ بين تقديس السيدة في الأدب الجنوبي والشعر الصيني القديم. ويمكننا التوصل إلى نتيجة مفادُها أن ممارسةً سيميائية ذات تعارض لا انفصالي (المسيحية، أوربا) قد خضعت لتأثير ممارسة سيميائية هيروغليفية متأسسة على «الانفصال الاتصالي» (النفي الجدلي) باعتباره قبل كل شيء انفصالاً للمحورين المختلفين تماماً والمتشابهين في نفس الوقت. إن هذا يقدم لنا تفسيراً لكون ممارسة سيميائية مهمة في المجتمع الغربي (الشعر الغزلي) قد أعطت للآخر (المرأة)، وخلال فترة طويلة، دوراً بنيوياً أساسياً. والحال أنه في حضارتنا، التي كانت في حالة انتقال من الرمز إلى الدليل، تحوّل الاعتدادُ بالانفصال الاتصالي إلى مديح لطرف واحد من أطراف التعارض: الآخر (المرأة)، الذي فيه تنعكس وتنصهر، فيما بعد، الذاتُ (المؤلف، الرجل). وللتّو يخضع الآخر لطرد يغدو حتماً طرداً للمرأة وعدَم الاعتراف بالتعارض الجنسي (والاجتماعي). هكذا يتم تقويض النظام الإيقاعي للنصوص الشرقية التي تنظم الجنسين (الاختلافات) داخل انفصال اتصالي (زواج مقدس) بنسق ممركز (الآخر، المرأة) تكون مهمة مركزه محصورة في تمكين الذوات من التطابق معه. إنه إذن مركزٌ مزيفُ ومخادعُ وأعمى يمنح قيمته للذات التي تمتلك الآخر (المركز) كي تعيش نفْسَها كواحد أحد. من هنا تنبع الإيجابية المطلقة لهذا المركز الأعمى (المرأة) الذي يسير إلى لانهاية «النبالة» و«مزايا القلب» لينحلّ في سلسلة من الصور (تمتد من الملك إلى العذراء). وبالتالي، فإن الحركة السلبية غير المكتملة، والمتوقفة قبل أن تعيش الآخر (المرأة) كنقيض وندّ، في الآن نفسه، للذات (الرجل، المؤلف)، تكون مسبقاً حركةً لاهوتية قبل أن يتم نفيُها هي نفسها عبر تعالق الأضداد (تطابق الرجل والمرأة المتزامن مع انفصالهما). إنها تلتحق بالفعل الديني عندما يحين الوقت، وتهدي عدم اكتمالها للأفلاطونية.

(16) انظر:

Alois Richard Nykl, **Hispano - arabic poety on its relations with the old provençal traubadour**, Baltimore, 1964.

تبين الدراسة كيف أن الشعر العربي، وإن لم «يؤثر بشكل آلي في شعر جنوب فرنسا، فإنه قد ساهم، بالتقائه مع الخطاب الجنوبي، في تكون وتطور الغنائية الغزلية سواء في مضمونه وأنواعه أو إيقاعه ونظام قوافيه ومقاطعه الصوتية. وإذن، وكما أثبت ذلك الأكاديمي السوفياتي ن.أ. كونراد، فإن العالم العربي كان من جهته قد دخل، من خلال طرفه الشرقي، في علاقة مع الشرق والصين (ففي سنة 751م تلاقت جيوش خليفة بغداد مع جيوش إمبراطورية تان Tan على ضفة نهر تالاس Talas). وهناك ديوانان صينيان: «يووي - فو» و «يوي تاوسين يان» ينتميان للقرنين الثالث والرابع للميلاد يذكران بموضوعات وتنظيم الشعر الغزلي لجنوب فرنسا فيما بين القرن 12 و15م. إلا أن الأناشيد الصينية تشكل فئة متميزة تنتمي إلى نمط فكري آخر. بالرغم من ذلك فإن اللقاء والتداخل شيء حاصل بين الثقافتين معاً، العربية والصينية (إسلام الصين + تسرب البنية الدالة (فن، أدب) الصينية إلى البلاغة العربية ومن ثم إلى الثقافة المتوسطية) انظر:

N.I. Konrad, "Problèmes de littérature comparée actuelle, *in* **Izvestija Akademii nauk**, U.R.S.S., Série "Littérature et langage", 1959, t. 18, fasc.4, p. 335.

لقد أوّل البعضُ اكتساحَ اللاهوت للأدب الغزلي كمحاولة لتخليص شعر الحب من اضطهاد محاكم التفتيش(17)، بينما رأى فيه البعضُ الآخرُ سطوةَ نشاط محاكم التفتيش أو الرهبان الدومينيكيين والفرانسسكيين بعد اندحار الألبيجيّين albigeois في مجتمع الجنوب الفرنسي(18). ومهما كانت طبيعة الوقائع التجريبية، فرُوحانية الأدب الغربي كانت موجودة أصلاً في بنية تلك الممارسة السيميائية التي تتسم بالنفي الزائف ولا تعترف بالانفصال الاتصالي للأطراف السيمية. في إيديولوجيم كهذا، يعني إضفاءُ الطابع المثالي على المرأة (الآخر) أن المجتمع يرفض أن يتأسس عبر الاعتراف بالوضع الاختلافي وغير التراتبي مع ذلك للمجموعات المتعارضة، كما أنه يرفض الاعتراف بحاجته البنيوية إلى مركز متنقل وإلى وحدة مغايرة لا تكون ذات قيمة إلا كموضوع تبادل بين الذوات. وقد وصفت السوسيولوجيا كيف توصلت المرأة إلى أن تحتل مكانةَ المركز المتنقل هذا (أي موضوع التبادل(19)). إن هذا التثمين التحقيري يهيء الأرضية للتحقير العلني الذي ستخضع له المرأة ابتداء من القرن الخامس عشر الميلادي في الأدب البورجوازي، ولا يتميز من ثم جوهرياً عنه (في الحكايات الشعرية الشعبية Fabliaux والهزليات farces، والسوتيات Soties).

5) أما رواية أنطوان دُولاَسَال، فبما أنها توجد في موقع وسط بين هذين النمطين من الملفوظات، فهي تتضمن الخطوتين معاً، إذ السيدة صورة مُزدوجة في البنية الروائية. إنها لم تعد فقط السيدة المؤلّهة كما يفترض ذلك قانون الشعر الغزلي، أي الطرف المثمّن من علاقة غير انفصالية، فهي أيضاً الخائنة والجاحدة للجميل والدنيئة. إن الطرفين الوضعيين والمتعارضين سيمياً داخل لااتصال تفرضه ممارسة سيميائية متعلقة بالرمز (الملفوظ الغزلي) لم يعودا كذلك في «جيهان دُوسَانْتْري»؛ إذ يصبحان هنا غيَر منفصلين داخل وحدة واحِدة مزدوجة توحي بإيديولوجيم الدليل. فالمرأة ليست مؤلّهة ولا مُهانة، فلا هي بالأم ولا هي بالعشيقة، وليست متولّهة بدُوسَانْتْري ولا مخلصة للقسّ؛ إنها الصورة اللاانفصالية بامتياز التي تتمحور حولها الرواية.

ينتمي سانْتْري بدوره إلى هذه الوظيفة اللاانفصالية سواء حين يكون طفلاً أو محارباً وخادماً أو بطلاً ومخدوعاً من طرف السيدة أو منتصراً على الفرسان ومستشفياً أو مخوناً، وعشيقاً للسيدة أو محبوباً من طرف الملك (أو بُوسيكُو Bousicault أحد رفاق السلاح (ص. 141)). إن سانتْري لا يكون أبداً ذكراً، فهو الطفل العشيق بالنسبة للسيدة والرفيق الصديق الذي يقتسم سرير الملك أو بوسيكو. إنه الخنثى المكتمل، فالتسامي عن الجنس (دون تجنيس

(17) J. Coulet, **Le Troubadour Guilhem Montabagad**, Bib. Méridionale, 1928, 12ème série, IV.

(18) J. Anglade, **Le Troubadour Guirault Riquier**, Etude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale, 1905.

(19) Campaux, "La Question de la femme au XVe siécle" *in* **Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger**, I.P., 1864, p. 458 et suiv. p. Guide, **Etude sur la condition privée de la femme dans le droit ancien et moderne**, Paris, 1885, p. 381.

التسامي) ولواطيته ليستا سوى حكْيٍ الوظيفة اللانفصالية لتلك الممارسة السيميائية التي ينتمي إليها. فهو المرآة / المحور التي تنعكس عليها الدلائل الأخرى للوظيفة الروائية كي تنصهر مع نفسها؛ والآخر هو الذات بالنسبة للسيدة (الرجل هو الطفل، أي المرأة نفسها التي تجد فيه هويتها اللامنفصلة عن الآخر وتظل مع ذلك غير مبالية بالاختلاف التام للإثنين معاً). إن سانتري هو أيضاً الآخر بالنسبة للملك والمحاربين وبوسيكو (باعتباره الرجل الذي هو أيضاً المرأة التي تمتلكه). فالوظيفة اللانفصالية للسيدة، التي يتم إلحاق سانتري بها، تمكّنه من لعب دور موضُوع تبادُل داخل مجتمع الرجال، أما الوظيفة اللانفصالية لسانتري نفسه فإنها تمكّنه من لعب دور موضُوع تبادلٍ بين المذكر والمؤنث. وتقوم الوظيفتان معاً بإغلاق عناصر النص الثقافي في نسق قار محكوم باللا انفصال (أي بالدليل).

V . تَناغُمُ الانْزِيَاحَات

1) تتمظهر الوظيفة اللا انفصالية للرواية، على مستوى الملفوظات المكونة لها؛ كتناغم من الانزياحات. فالدليلان المتعارضان في الأصل (واللذان يشكلان الحلقة الموضوعاتية حياة / موت، خير / شر، بداية / نهاية... الخ)، يتم ربطهما من جديد وتوسيطهما عبر سلسلة من الملفوظات التي لا تكون علاقتها مع التعارض جلية أو ضرورية منطقياً، وإنما تتسلسل بدون أن يوقف تجاورُها ذاك أيٌّ أمر قاهر. إن ملفوظات الانزياح هذه، وبالمقارنة مع الحلقة التعارضية التي تؤطر الملفوظ الروائي، عبارةٌ عن أوصاف تقريظية للأشياء (الملابس والهدايا والأسلحة) أو للأحداث (رحيل الجيوش، الحفلات، المبارزات). وكمثال على ذلك وصف التجارة والمشتريات والألبسة (ص. 51, 63, 71, 72, 79) والأسلحة (ص. 50)... الخ. إن ملفوظات من هذا النوع تتكرر برتابة ضرورية وتجعل من النص مجموعة من النكوصات وتتابعاً من المفلوظات المغلقة والدائرية المكتملة بذاتها التي يتمركز كل واحد منها حول نقطة معينة قد توحي بالفضاء (دكان التاجر، غرفة السيدة) أو بالزمن (رحيل الجيوش، عودة سانتري) أو بذات التلفيظ، أو بالثلاثة معاً. هذه الملفوظات الوصفية تكون مفصلة للغاية وذات إيقاع تكراري يمنح إمكانياته للزمنية الروائية. وبالفعل، فأنطوان دولاسال لا يصف أي حدث يتطور داخل المدة الزمنية. فحين يتدخل أحد الملفوظات التي يتلفظ بها الممثلُ (المؤلفُ) ليشكّل تسلسلاً زمنياً، فإنه يكون مختزلاً جداً ولا يقوم بغير ربط بين الأوصاف التي تضع القارئ إزاء جيش مستعد للرحيل أو عند بائعة أمام كسوة أو حلية، و تمتدح هذه الأشياء التي لم تجمعها أية علّية في مجال واحد. إن تدامج هذه الانزياحات قابل للانحراف، فتكرار المدائح قابل لأن يتضاعف إلى ما لانهاية، إلا أنه على كل حال يخضع للإنهاء (والإغلاق والتحديد) من طرف الوظيفة الأساسية للملفوظ الروائي، أي للانفصال. وبما أن الأوصاف التقريظية تُلتقط داخل الكلية الروائية، أي أنها تُرى بشكل معكوس انطلاقاً من نهاية الرواية حيث يتحول الحماس إلى أسىً قبل أن يجر صاحبه إلى الموت، فإنها تصبح نسبيةً وغامضةً وخادعةً ومزدوجةً، بحيث إن أحاديتها تتحول إلى ثنائية ملتبسة.

2) فضلاً عن الوصف التقريظي في المسار الروائي، يظهر صنفٌ آخر من الانزياحات المتناغمة داخل اللا انفصال. إنها الشواهد اللاتينية والتعاليم الأخلاقية. فأنطوان دولاسال يستشهد بأقوال طوليس دوميليزي T. de Milesie وسقراط وتريميديس Trimides وبيتاكس دو ميسيلين P. de Misselenc وبالإنجيل وكاتون Caton وسينيك وسان أوغسطين وأبيقور وسان برْنَارْ وسان بول وابن سينا.... الخ. وقد استطعنا العثور، إضافة إلى الاستشهادات المعترف بها، على سرقات أدبية.

من السهل التوصلُ إلى الأصل الخارجي لهذين الصنفين من الانزياحات؛ أي الوصف التقريظي والشاهد. فالأول ينبع من المعرض. إنه ملفوظ البائع الذي يمتدح بضاعته، أو المنذر الذي يعلن القتال. وتصبح الكلمة الصوتية والملفوظ الشفوي والصوت نفسه كتاباً، إذ الرواية عملية نسخ لتواصل شفوي أكثر منه كتابة. فما يُنقل إلى الورقة هو دال اعتباطي (كل كلمة تساوي صوتاً) يريد لنفسه أن يكون متلائماً مع مدلوله ومرجعه، ويمثل بالتالي «واقعاً» موجوداً مسبقاً وسالفاً على ذلك الدال. إنه يقوم بمضاعفة ذاك «الواقع» كي يُدمجه في مسار تبادل معيّن، وهو بالتالي يحيله إلى ماثول représentamen (دليل) قابلة للتحوير والتمرير كعنصر مخصص لتأمين انسجام بنية تواصلية (تجارية) ذات معنى (ذات قيمة).

لقد شاعت هذه الملفوظات التقريظية في فرنسا القرن الرابع عشر والخامس عشر وعُرفت باسم الشعارات. وقد نبعت الشعارات من خطاب تواصلي يقصد ـ حين ينطق بصوت عالٍ في الساحة العامة ـ الإخبار المباشر للجمهور بما يتعلق بالحرب (عدد الجنود، مصادرهم، العتاد) أو بما يتعلق بالسوق (البضائع، مزاياها، أنماطها)(20). إن هذه التفصيلات المفخمة والصاخبة تنتمي إلى ثقافة يمكن أن نسميها بالثقافة الصوتية؛ إنها ثقافة التبادل التي ستفرضها النهضةُ الأوربية نهائياً وستتم عبر الصوت وتمارس بنية الحلقة الخطابية (الشفوية، الصوتية)، ولذا فهي تحيل أصلاً إلى واقع تتطابق معه عبر مضاعفته (عبر «الدلالة» عليه). والأدب الشفوي يتميز بأصناف عديدة من هذه الملفوظات التفصيلية والتقريظية (21).

وفي عصر لاحق، ستفقد الشعارات أحاديتها لتصبح ملتبسةً ولتغدوَ في نفس الآن توبيخاً. ففي القرن الخامس عشر استقر الشعار كصورة لا انفصالية بامتياز(22).

إن نص أنطُوان دُولاَسَال يُمسك بالشعار بالضبط قبل انفصامه إلى مدح و/ أو توبيخ. ففي الكتاب يتم تسجيلُ الشعارات باعتبارها تقريظية بشكل أحادي الجانب. لكنها تغدو ملتبسة بمجرد ما نقرأها انطلاقاً من الوظيفة لعامة للنص الروائي، فخيانة السيدة تصبح نشازاً في النبرة

(20) مثلا «صراخات باريس» المشهورة، وهي ملفوظات تكرارية وتعدادات تقريظية كانت تلعب دور الإشهار المعاصر في مجتمع تلك المرحلة. (...).

(21) انظر *لغز العهد القديم* (من الكتاب المقدس. م) (ق. 15)؛ عيّن رؤساء جيش بنو خذ نصر 43 نوعاً من الأسلحة. واستشهاد القديس كانتن Kanten حيث عين رئيس الجيوش الرومانسية 45 سلاحاً... الخ.

(22) هكذا نجد لدى Grimmelshausen, Dersatyrische Pylgrad عشرين ملفوظاً، تكون في البداية ذات معاني إيجابية (1666) لتستعاد فيما بعد في معنى قدحي دلالياً ولتتقدّم باعتبارها مزدوجة (لا هي بالإيجابية ولا هي بالسلبية). يوجد الشعار بكثرة في الألغاز والسوتيات (مسرحيات نقدية لاذعة في القرون الوسطى. م) (...).

التقريظية وتكشف عن غموضها. هكذا يتحول الشعار إلى توبيخ ليندمج في الوظيفة اللا انفصالية للرواية كما لاحظنا ذلك سابقاً، وتتغير الوظيفة الموجودة على مستوى مجموع خارج النص (م.خ) إلى داخل المجموع النصي للرواية (م.ر) و تحدّدها من ثمة كإيديُولُوجيم.

إن هذا الانفصام في أحادية ملفوظ ما ظاهرة خاصة لما هو شفوي، وهو أمر يعمّ كل الفضاء الخطابي (الصوتي) للقرون الوسطى خاصة مسرح الكرنفال. فالانفصام الذي يشكل صلب الدليل (شيء / صوت، مرجع / مدلول / دال) وفضائية الحلقة التواصلية (ذات ـ مرسل، ذات ـ آخر مزيف) تبلغ المستوى المنطقي للملفوظ (الصوتي) وتقدم نفسها كلا انفصال.

3) أما الصنف الثاني من الانزياح (الشاهد) فإن مصدره هو النص المكتوب. فاللغة اللاتينية والكتب الأخرى (المقروءة) تلج نصَّ الرواية منسوخة بشكل مباشر على شكل شواهد أو سمات ذاكرة (على شكل ذكريات). وهي تُنقل كما كانت عليه في فضائها الخاص إلى فضاء الرواية التي تكون في طور الكتابة سواء عبر وضعها بين مزدوجتين أو عبر السرقة الأدبية(23).

إضافة إلى كونها تثمن الصوتي وتدمج فضاء المعرض (البورجوازي) والسوق والشارع في النص الثقافي، تتميز نهاية القرون الوسطى أيضاً باكتساح عارم للنص المكتوب. وعلى هذا النحو لم يعُد الكتَاب من حظ النبلاء والعلماء لوحدهم بل تدمقرط(24) بشكل أصبحت معه الثقافة الشفويةُ تزعم أنها ثقافةٌ مكتوبة. وإذن، وبما أن كل كتاب، في حضارتنا، نسخٌ للكلام الشفوي(25)، فإن الشاهد والسرقة الأدبية لهما أيضاً نفس شفوية الشعار بالرغم من كون

(23) (...)

(*) ملحوظة: تشير علامة الحذف (...) إلى أننا وفرنا على القارئ العربي عناء قراءة لائحة طويلة من المراجع المكتوبة بلغات غير الفرنسية والنادرة في مكتباتنا. (المترجم).

(24) نعرف أنه بعد مرحلة تمّ فيها تقديس الكتاب (الكتاب المقدس = الكتاب اللاتيني) عرف المجتمع القروسطي في بداياته مرحلة انحطت فيها قيمة الكتاب وتمّ تعويض النصوص فيها بالصور، «ابتداء من منتصف القرن 13، تغير مصير ودور الكتاب. وباعتبارها مجال إنتاج ومبادلات، احتملت المدنية الكتاب واستفزته، وأصبح الفعل والكلام يترجمان ويتضاعفان في جدلية مساعدة. ودخل الكتاب، باعتباره مادة ضرورية في حلقة الإنتاج القروسطي ليصبح نتاجاً قابلاً للتصريف وأيضاً إنتاجاً محمياً» (Albert Flacon, L'Univers des Livres, Herman, 1961, p. 1) وقد ظهرت كتابات دنيوية كقصائد Cycles رولان والرواية الغزلية كرواية ألكساندر الأكبر، والروايات البروطانية كالملك أرثور والبحث عن جرال Graal ورواية الوردة ونصوص التروبادور (شعراء جوالون في جنوب فرنسا. م) والتروفير Trouvères (شعراء جوالون في فرنسا الشمالية. م) والحكايات الشعبية المنظومة Fabliaux ورواية رونار Renart والكرامات، والمسرح الطقوسي liturgique... الخ. وأصبح الكتاب بفضل التنظيم الجديد تجارة حقة توسعت بشكل أكبر في القرن 15 في كل من باريس وبروج Bruges وأوجسبورج Augsburg وكولونى Cologne وستراسبورج وفيينا، سواء في الأسواق أو المعارض. وبقرب الكنائس بدأ النساخ والوراقون المحترفون يقيمون دكاكينهم ويستعرضون بضاعتهم للبيع (انظر، Svend Dahl, **Histoire du livre de l'antiquité à nos jours**, p. Ed. poinal, 1960) وقد أصبح طقس الكتاب سائداً في بلاط ملوك أنجو Anjou (المرتبطين حميمياً بالنهضة الإيطالية) حيث كان يعمل أنطوان دولاسال: فقد كان رونيه أنجو (1480) يملك 24 مخطوطاً عثمانياً وعربياً، وفي غرفته علقت لوحة كبيرة كتب عليها الألف باء التي تمكن من الكتابة إلى الأقطار المسيحية والإسلامية».

(25) يبدو من الطبيعي بالنسبة للفكر الغربي اعتبار الكتابة ثانوية ولاحقة على النطق. هذا الحط من قيمة الكتابة، ومعه فرضيات فلسفية عديدة من فرضياتنا، يرجع إلى أفلاطون: «لا يوجد، ولن يوجد أبداً شيء مكتوب صادر مني. إن المكتوب بالفعل ليس بمعرفة قادرة، على غرار المعارف الأخرى، أن تتشكل في جملة. إنما هو نتاج لعلاقة زنا متكررة مع مادة تلك المعرفة نفسها، وهو نتاج لوجود تتقاسمه معها، وبشكل فجائي. فكما يُضيء النور فجأة حين يصعد اللهب، تنتج هذه المعرفة في الروح، وللأسف يتغذى منها بنفسه ولوحده» إن هذه الوضعية لا تتغير إلا إذا اعتبرت الكتابة سلطة

أصلهما الخارجي (الشفوي) يحيل على بعض الكتب السابقة على كتاب أنطوان دولاسال.

4) لكن هذا لا يمنع كون الإحالة على نص مكتوب تشوش على القوانين التي تفرضها الكتابة الشفوية على النص كقانونين هما التفصيل والتكرار اللذان يفضيان إلى زمنية معينة (انظر ما سبق). إن محفل الكتابة يدخل النص ومعه نتيجتان هامتان:

* تكمن *الأولى* في كون زمنية نص أنطوان دولاسال يمكن نعتُها بأنها كتابيةٌ scripturale (إذ المقاطع السردية متجهة نحو نشاط الكتابة نفسها ومحركة من طرفها) أكثر منها زمنية خطابية (المقاطع السردية لا تتسلسل انطلاقاً من قوانين المركب الفعلي). فتتابع «الأحداث» (الملفوظات الوصفية أو الشواهد) يخضع لحركة اليد التي تشتغل على الورقة البيضاء، أي أنها تخضع لاقتصاد التدوين نفسه. إن أنطوان دولاسال غالباً ما يوقف سيولة الزمن الخطابي ليدمج حاضر اشتغاله على النص عبر تعابير مثل «لأعُد إلى ما كنا بصدده»، «لكي أختصر»، «ما أقوله»، «وسأصمت الآن قليلاً عما يتعلق بالسيدة ووصيفاتها لأعود إلى سانتري الصغير»... الخ. إن هذه الجمل الواهلة تشير إلى زمنية مغايرة لزمنية المتوالية الخطابية (الخطية): إنها زمنية حاضر التلفيظ الاستدلالي (العمل الكتابي).

* *الثانية*: بما أن الملفوظ (الصوتي) مكتوب على الورق، وبما أن النص الغريب (الشاهد) منسوخٌ، فإن الإثنين معاً يشكلان نصاً مكتوباً يكون فيه فعلُ الكتابة نفسُه مجردَ خلفية ويقدم نفسه ـ في كليته ـ كفعل ثانوي كما لو كان الأمر يتعلق بكتابة ـ نسخةٍ أو دليل أو «رسالة»: «على شكل رسالة أرسلها لكم».

هكذا تنبني الرواية على شكل فضاء مزدوج: فهي في الآن نفسه ملفوظ شعري ومستوى كتابي يسود فيه النظام الخطابي (الصوتي) بشكل شبه مطلق.

VI. النهايةُ الاعتباطيَّةُ أو الاكْتِمَالُ البِنَائيّ

1) يقدم كل نشاط إيديُولُوجي نفسَه في شكل ملفوظات منتهية من الناحية الإنشائية. ومن اللآزم تمييزُ هذا الانتهاء عن الاكتمال البنائي الذي لا تطمح إليه إلا بعضُ الأنساق الفلسفية (هيجل) وبعض الديانات. والحال أن الاكتمال البنائي ميزةٌ أساسية «للأدب»، هذا الموضوع

= وحقيقة أبدية: «يقدم المكتوب خدمة للناس ويأتي لهم بالنور الذي يضيء لهم ماهية الواقع والطبيعة». إلا أن التفكير والبرهنة المثالية تكشف، وبشك، عن «الأداة العاجزة المتمثلة في اللغة، هو ذا الحافز الذي يجعل أي امرئ لا يملك أبداً الشجاعة الكافية التي تمكنه من أن يتجاوز في اللغة الأفكار التي اكتسبها وأن يقوم بذلك في شيء ثابت لا يتغير كما هو حال ذاك الشيء المتمثل في الحروف المكتوبة (أفلاطون، الرسالة السابعة).

ويشاطر مؤرخو الكتابة، على العموم، أفلاطون أطروحته هذه

أنظر، James G. Février, **Histoirre de L'ecriture**, Paris, Payot, 1948

على العكس من ذلك يؤكد:

Tchang Tchenging, **L'ecriture chinoise et le geste humain**, Paris, 1937, et P. Van Ginneken, **La reconstitution typologique des langues archaïques de l'humanité**, 1939.

أسبقية الكتابة بالعلاقة مع اللغة الصوتية.

الذي تستهلكه ثقافتنا كمنتوج نهائي (كأثر وكانطباع) مع رفضها قراءة سيرورة إنتاجيته، وتحتل فيه الرواية مكانة مرموقة. إن مصطلح الأدب يتطابق مع مصطلح الرواية سواء في أصوله الزمنية أم في انغلاقه البنائي(26). قد يفتقر النص الروائي في أحيان كثيرة إلى النهاية الصريحة، أو قد تكون نهايته غامضة أو خفية مفترضة. إن ذاك الغياب لا يزيد الاكتمال البنائي للنص إلاّ تأكيداً. وبما أن لكل نوع اكتماله البنائي الخاص فإننا سنحاول البحث عن الاكتمال البنائي لـ «جيهان دو سانتري».

2) إن البرمجة الأولية للكتاب هي، مسبقاً، اكتماله البنائي. ففي الصور التي وصفنا آنفاً تنغلق المساراتُ وتعود لنقطة بدئِها أو تتقاطع عبر مراقبة مّا بشكل ترتسم معه حدودُ الخطاب المغْلق. بالرغم من ذلك، فإن الانتهاء التأليفي للكتاب يستعيد ويكرر الاكتمال البنائي. تنتهي الرواية بملفوظ الممثل الذي يوقف الحكاية، بعد أن تقود قصة سانتري إلى عقاب السيدة، وتعلن النهاية بتعبير «وسأبدأ نهاية هذا التقرير..»(ص.370).

يمكن اعتبارُ الحكاية منتهيةً حين تكتمل إحدى الحلقات (تنحل إحدى الثنائيات التعارضية) التي فُتحت متواليتُها من طرف البرمجة الأصلية. إن تلك الحلقة إدانةٌ للسيدة، وهو ما يعني إدانةً للغموض. وتتوقف الحكاية هنا. وسنسمي انتهاء الحكاية، الذي يتم عبر حلقة ملموسة، استعادة للاكتمال البنائي.

إلا أن الاكتمال البنائي الذي يُبرز، مرة أخرى وعبر ملموسيته، الصورة الأساسية للنص (الثنائية التعارضية وعلاقتها باللانفصال) لا يكفي لكي يكون خطاب المؤلف مغلقاً. فلا شيء في الكلام قادرُ على وضع حدّ ـ إلا بشكل تعسفي ـ للتسلسل اللانهائي للحلقات. أما الإعلان الفعلي للنهاية فإنه يتم عبر وصول العمل الذي ينتج ذاك الملفوظ، أي الآن وعلى هذه الصفحة. فالكلام يتوقف حين موت ذات الكلام ولا ينتج هذا الاغتيالُ غير محفلِ الكتابة (العمل).

ويشير إلى الاستعادة الثانية للنهاية ـ وهي الاستعادةُ الفعلية ـ عنوانُ جديد يدل عليه «الممثّل»: «وسأعلن نهايةَ كتاب هذا الفارسِ الباسل الذي...» (ص. 308). ويتلو ذلك حكاية مختصرة للحكاية بهدف إنهاء الرواية عبر إعادة الملفوظ إلى فعل الكتابة: «يا أميري السامي، الممتاز الجبار، ياسيدي الذي تُرعب سطوتُه الآفاق.. إذا كنتُ قد فرطت في الواجب بكتابة مختصرة أو مسهبة... لقد ألفت هذا الكتاب المسمى سانتري، على شكل رسالةٍ أرسلُها إليك» (ص. 309)؛ وكذا عبر تقويض ماضي الكلام بحاضر المخطوط: «وعليه ياسيدي الذي تسَع سطوته الآفاق، سأكفّ الآن عن الكتابة...».

يتميز النص إذن بطابع مزدوج: فهو في الآن ذاته قصةُ سانتري وقصةُ سيرورة الكتابة. وبما أن الإنتاجية الكتابية تتعرض غالباً للانقطاع بغاية إظهار الفعل المنتج، فإن الموت (موت سانتري) يصادفُ، كصورة بلاغية، توقفَ الخطاب (انمحاء الممثل). لكن هناك تراجعاً آخر لموقع الكلام، إذ يقوم النصُّ باستعادة أخرى في اللحظة التي يصمت فيها الكلامُ؛ فهذا الموت لا يمكنه أن يُتكلَّم، وإنما يتمّ تأكيده بكتابة (شاهد القبر) تضعها الكتابة (نصُّ الرواية) بين قوسين.

P.N. Hedveder, op. cit. (26)

وبالإضافة إلى ذلك ـ وهذا تراجع آخر، من موقع اللسان هذه المرة ـ فإن الشاهد المأخوذ من القبر يكون في لغة ميتة (اللاتينية)؛ وبما أن اللاتينية في تراجع بالمقارنة مع الفرنسية فإنها تصل إلى النقطة الميتة حيث ينتهي الخطاب ومنتوجه، أي «الأدب»/ «الرسالة» («وسأنهي الكتاب») لا الحكاية (التي تكون قد تمت في الفقرة السابقة بتعبير «وسأبدأ في نهاية هذا التقرير...»).

3) بإمكان الحكاية استعادةُ مغامرات سانتري أو تجنيبُنا عناء التعرف على الكثير من تفاصيلها. لكن هذا لا يمنع من أن تظل الحكاية مغلقة وأن تكون ولادتها ميتة. فما يُنهيها بنيوياً هو الوظائف المغلقة لإيديُولوجيم الدليل التي أثرناها سابقاً ولا تقوم الحكاية بغير تكرارها وتنويعها. ما يغلق الحكاية من الناحية التأليفية، كواقعة ثقافية، هو إعلانها كنص مكتوب.

هكذا وقبل الخروج من القرون الوسطى، أي قبل ترْسيخ الإيديُولُوجيَا «الأدبية» والمجتمع الذي تُشكل تلك الإيديولوجيا بنيته الفوقية، يُنهي أنطوان دولاسال روايتَه بشكل مزدوج؛ يُنهيها بنائياً كحكاية وإنشائياً كخطاب. إن هذا الانغلاق الإنشائي يؤكد، من موقع سذاجته نفسها، بدهيةً فعل مُهم سيكتبُه الأدب البورجوازي فيما بعد. يتمثل هذا الفعل في كون أن للرواية وضعية سيميائية مزدوجة؛ فهي ظاهرة لسَانية (حكاية) وأيضاً مسارٌ خطابي (رسالة، أدب) وواقعٌ كونها حكاية ليس إلا طابعاً سابقاً لهذه الخاصية الأساسية المتمثلة في كونها تنتمي لـ «الأدب». وها نحن إزاء الاختلاف الذي يميز الروايةَ عن الحكاية؛ فالرواية أصلاً «أدب»، أي نتاج للكلام وموضوع (خطابي) للتبادل، له مالكه (المؤلف) وقيمته ومستهلكه (الجمهور، المتلقي). إن خاتمة الحكاية تصادف انتهاء مسار الحلقة(27). أما اكتمال الرواية فإنه، على العكس من ذلك، لا يقف عند حدّ تلك الخاتمة. فمحْفَل الكلام يأتي في النهاية على شكل ختِام بهدف إبطاء السرد، وبهدف توضيح أن الأمر يتعلق ببناء لغوي تتحكم فيه الذاتُ المتكلمة كلية(28). تقدم الحكاية نفسها كقصة، أما الرواية فتقدم نفسها كخطاب (بغضّ النظر عن كون المؤلف ـ الواعي إلى هذا الحد أو ذاك ـ يعترف بها كذلك). بهذا تشكل الرواية مرحلةً حاسمة في تطور الوعي النقدي للذات المتكلمة إزاء كلامها.

إن إنهاء الرواية كحكاية يُعدُّ مشكلا بلاغياً يتمثل في استعادة الإيديولوجيم المغلق للدليل التي مكنتها من الإنتاج. أما إنهاء الرواية كفعل أدبي (إدراكها كخطاب أو دليل) فهو مشكل ممارسة اجتماعية ونصٌ ثقافي يتمثل في مواجهة الكلام (المنتوج، العمل الأدبي) مع موْته، أي الكتابة (الإنتاجية النصية). هنا بالضبط يتدخل تصوُر ثالث للكتاب كعمل لا كظاهرة (الحكاية) أو أدب (الخطاب). طبعاً يظلّ أنطوان دولاسال دون تصور كهذا. فالنص الاجتماعي

(27) «Short story (حكاية أو قصة قصيرة) هو المصطلح الذي يفترض دائماً قصة histoire هو الذي يلزم أن يستجيب لشرطين هما: الحجم المختصر والتركيز على الخاتمة».

(28) إن شعر التروبادور، كما هو حال الخرافات الشعبية وحكايات الأسفار... الخ، يدخل معه ويلح على محفل المتكلم كشاهد على أو مشارك في «الواقعة» المحكمة وإذن، عند خاتمة الرواية، يأخذ الكاتب الكلمة لا بهدف الشهادة على «حدث معين» (كما هو الحال في الخرافة الشعبية)، ولا بهدف الاعتراف «بعواطفه» أو «فنه» (كما هو الحال في شعر التروبادور) وإنما بهدف امتلاك خاصية الخطاب الذي يتظاهر بأنه يتركه لكائن آخر (هو الشخصية). إن المؤلف يعيش نفسه كممثل كلام (لا كممثل متوالية من الأحداث) ويتابع إخماد هذا الكلام (موته) بعد انغلاق كل أهمية حديثة (موت الشخصية الرئيسية، مثلاً).

الذي سيأتي بعده سوف يُزيح من مجاله كل عملية إنتاج ليعوضها بالمنتوج (النتيجة، القيمة)، ذلك أن سيادة الأدب هي سيادة القيمة التجارية التي تكبت ما مارسه أنطوان دولاسال ولو بشكل غامض؛ أي الأصول الخطابية للفعل الروائي. ويلزم انتظار التشكيك في النص الاجتماعي البورجوازي حتى يتم التشكيك في «الأدب» (الخطاب) عبر ظهور العمل الكتابي داخل النص(29).

4) في نفس الوقت تظل وظيفة الكتابة كعمل مُدمِّر للتمثيل (الواقعة الأدبية) باطنية وغيرَ مدركة وغيرَ معبّر عنها، بالرغم من أنها تشتغل في النص وقابلة للقراءة والفك. فالكتابة بالنسبة لأنطوان دولاسال، كما هو الأمر بالنسبة لكل كاتب يُسمى واقعياً، هي الكلام كقانون (أي بدون أي انتهاك ممكن).

إن الكتابة تنكشف بالنسبة لمن يعتقد نفسه «مؤلفاً»، كوظيفةِ تجميد وتحجير وتوقيف. فهي تعتبر من طرف الوعي الصوتي النهضوي وإلى حدود يومنا هذا(30)، حدّاً اصطناعيا وقانوناً اعتباطياً وزينة ذاتية. وغالباً ما يكون تدخّل محفل الكتابة في النص ذريعة يتذرع بها المؤلف لتبرير الغاية الاعتباطية لحكايته. هكذا ينكتبُ أنطوان دولاسال وهو يكتُب، وذلك لتبرير توقيف كتابته؛ إذ أن حكايته رسالة يصادف موتُها توقفَ المخطوط. وبشكل معاكس، ليس موت دوسانتري سرداً لمغامرة، فدولاسال، برغم كونه مطنِباً وتكرارياً، يكتفي، في إعلان توقيف الحكاية، بنسخ شاهد قبرٍ باللغتين اللاتينية والفرنسية.

نحن هنا إزاء ظاهرة متناقضة تسود قصة الرواية بأشكال متعددة هو الحطُّ من قيمة الكتابة وتصنيفُها باعتبارها مذمومةً وتمجيديةً وجنائزية. تتماشى هذه الظاهرة مع صورتها الأخرى، أي الرفع من قيمة الأثر الأدبي والمؤلف والواقعة الأدبية (الخطاب). فالكتابة لا تظهر إلا لإنهاءِ الكتاب، أي الخطاب، أما الكلام فهو الذي يفتحه: «وسوف تتحدث أولاً سيدةُ بنات العم الجميلة»(ص. 1) إن فعل الكتابة، باعتباره الفعل الاختلافي بامتياز، يخصص للنص وضعيةَ الآخر غير القابل للاختزال إلى مُختلفِه، وباعتباره الفعل العلائقي بامتياز يتفادى كلَّ انغلاق للمقاطع النصية داخل إيديولوجيم مُنتَهٍ ليفتحها تجاه تناظم لامُتَنَاهٍ. وستتم تنحيةُ ذاك الفعل ولن يثار إلا لمقابلة «الواقع الموضوعي» (الملفوظ، الخطاب الصوتي) «بما هو اصطناعي ذاتي» (الممارسة الكتابية). هذا التعارض بين الصوتي، الكتابي وبين الملفوظ والنص الموجود في الرواية البرجوازية الذي يحط ممن قيمة الطرف الثاني، جرّ الشكلانيين الروس إلى الضياع من خلال تمكينهم من تأويل تدخل محفل الكتابة في الحكاية كدليل على «اعتباطية النص» أو ما يسمى «حرفية» العمل الأدبي. ومن البديهي أن «الاعتباطية» و «الأدبية» لا يمكن تفكيرهما إلا داخل إيديولوجية تُعلي من قيمة العمل (الصوتي والخطابي) على حساب الكتابة (الإنتاجية النصية) في نص (ثقافي) مُغلق.

1967 ـ 1966

(29) ذلك، مثلاً هو حال كتاب Philippe Sollers, Le Parc (1961) الذي يكتب إنتاج الكتابة قبل الأثر الاحتمالي للعمل الأدبي، كظاهرة للخطاب (التمثيلي).

(30) انظر بصدد تأثير النزعة الصوتية على الثقافة الغربية جاك دريدا، مرجع مذكور.

الإنتاجية المسمّاةُ نصّاً

«وحين كان كوبرنيك مستوحداً برأيه، كان رأيه ذاك، وبشكل غير قابل للمقارنة، أكثر احتمالية من آراء باقي بني البشر. لست أدري إذن فيما إذا كانت إقامة فنٍّ لتقدير التشابهات الحقة ستكون أكثر صلاحية من جزء غير هيّن من علومنا التوضيحية، وقد فكرت في ذلك أكثر من مرة».

ليبنتز، *أبحاث جديدة*، ج. 4 .2 .

«الأدَبُ» المُحْتَمِلَ

كثيراً ما تكونُ القراءةُ مُعادَلةً للضّياع.

إ. روسيل

لقد فهمت حضارتُنا وعلمُها وصية أفلاطون (القاضية بطرد الشعراء من الجمهورية) بشكل حرفي، مما جعلها تتجاهل إنتاجية اسمها الكتابة ولا تتلقى غير أثر اسمه العمل الأدبي. إنهما بذلك يُنتجان مفهوماً وموضوعاً تمّ انتزاعهما من العمل المنتج لهما لكي يغدوا موضوعاً للاستهلاك داخل حلقة تبادل معينة (الواقع ـ المؤلف ـ العمل الأدبي ـ الجمهور). يتعلق الأمرُ بمفهوم وموضوع «الأدب»(1)، أي بعمل عبر ـ لساني لا توليه ثقافتنا(2) قيمته إلا فيما بعد

(1) يلزم أن نفهم هذه الكلمة في معناها الواسع، إذ تعتبر السياسة والصحافة، وكل خطاب في حضارتنا الصوتية «أدباً».

(2) انظر بصدد تحديد مفهوم «الثقافة» A. Kloskowska, **Kultura masowa: Kritika i obrona**, Varsovie, 1964; section Rosumenie kultury; A. Kroeber et C. KlucKhon, Culture: **a critical review of concepts and definitions,** Cambridge (Mass), Havard University Press, 1952.

الإنتاج (الاستهلاك). إنه إنتاجية مطموسة يتم استبدالها بصورة تعكسها شاشة تعطي مضاعفاً «للأصل» الحقيقي، و/ أو بسماع خطاب يكون ثانوياً بالنسبة «للواقع» وقابلاً للإعجاب والتفكير والحكم فقط كبدلٍ مشيّد. في هذا المستوى من معقولية «الأدب»، كخطاب استبدالي، يتموضع تلقي استهلاك النص وما يتطلبه من احتمالية.

ليس من المدهش، إذن، أن يظهر مفهوم المحتمل، الذي يعود إلى التاريخ الإغريقي القديم، في نفس الوقت الذي ظهر فيه مفهوم «الأدب» (الشعرية)، ليتابعه بدون هوادة طيلة التاريخ الأدبي (التاريخ منظوراً إليه كأمثلة، أي تاريخاً «للروح» يكون مستحيلاً بدون مفهوم الأدب(*)). وقد تعمّق الارتباطُ إلى درجة أن المحتمل يبدو متوحّداً مع الأدب (الفن) ومتطابقاً مع طابعه الاستبدالي، وبهذا أيضاً يعلن تواطؤهُ مع فرضيات فِكْرنا.

في نفس مسارِ معقوليةِ الاستهلاك هذه، تصبح المعرفةُ، بعد حصول التلقي الفجِّ، في مواجهةٍ مع المحتمل كلما مست تلك المعرفةُ «الأدبَ». واليوم، وفي الوقت الذي تنحو فيه نظرية الأدب إلى التأسس كعلم واعٍ بخطواته، تصطدم بتناقض يحددها كعلم ويعين حقل اكتشافاتها، وفي نفس الآن يضعها أمام حدُودها. وإذا كان ذاك التناقض يخترق كلَّ كلام فإننا نلمسُه بشكل مضاعفٌ جداً على مستوى «لغة واصفة» (العلم الأدبي) تجعل موضوعاً لها خطاباً يُتّفق على أنه، أساساً، ثانوي (الأدب والفن). وإليكم ذاك التناقض: فبما أن الكلام دليل فإن وظيفته تكمن في قصديته(**)، أي في تقديم معنى ما يكون، سواء أحال إلى شيء أم إلى قاعدة نحوية، معرفةً وعلماً (ولو غير عقلي). هناك حقيقة معينة تحكم وتؤسس كلَّ ما هو ملفوظ، وهي أن اللغة دائماً علمٌ والخطاب دائماً معرفة بالنسبة لمن يتلفظ بالكلام أو ينصت له داخل السلسلة التواصلية. وبما أن المعرفة الأدبية تتموقع هي أيضاً داخل حلقة القول ـ السماع، وتستمد منه هدفها وقصديتَها، فإنها تحدد موضوعها (النص) ككلام، أي بدوره كإرادة قول الحقيقة(*). هكذا، فإن المعرفة الأدبية، باعتبارها متضامنة مع الموقف الاستهلاكي حيال الإنتاج النصي في مجتمع التبادل، تُدرك الإنتاج السيميائي كملفوظ، ومن ثمة ترفض تناوله في سيرورة إنتاجية وتفرض عليه التلاؤم مع الموضوع الحقيقي الصادق (ذلك هو الموقف الفلسفي التقليدي الذي يقدم الأدب كتعبير عن الواقع) أو التلاؤم مع صيغة نحوية موضوعية (وذلك هو الموقف الإيديولوجي الحديث الذي يقدم الأدب كبنية لسانية مغلقة). بهذا الشكل تعترف المعرفة الأدبية بحدودها: 1) استحالة تقدير ممارسة سيميائية في غير علاقتها مع حقيقة خطابية (دلالية أو تركيبية). 2) (التجريد المثالي) للكلية النشيطة إلى جزء من أجزائها أي إلى حصيلة تستهلكها ذات معينة. هكذا يُجانب الاستهلاكُ الأدبي والمعرفة الأدبية الإنتاجيةَ النصية ولا يتوصلان إلا إلى موضوع مُصَاغ حسب نموذجهما الخاص (حسب برمجتهما الاجتماعية والتاريخية) كما أنهما لا يكونان على معرفة بشيء سوى المعرفة (أي نفسيْهما). وفي قمة هذا التناقض ـ وهذا

(*) تتم الإشارة هنا إلى التاريخ بمفهومه الهيجلي (المترجم).

(**) هذا المصطلح يشكل المفتاح النظري الذي بنى عليه هوسرل تصوره الفينومينولوجي للغة وللتواصل. ونحن ارتأينا ترجمته بالقصدية، لكن بمجرد ما يرتبط في اللغة الفرنسية بمفعول نترجمه حرفيا لتلاؤم بنائه مع السياق اللغوي العربي (المترجم)

الاعتراف الضمني بالعجز ـ نصادف المفهومَ «العلمي» للمحتمل كمحاولة لاحتواء ممارسة عبر لسانية من طرف العقل المتمركز حول اللوجوس(*).

وحين يصل الأدب نفسه إلى النضج الذي يُمكّنه من أن ينكتب كآلة، لا أن يتكلم فقط كمرآة، فإنه يواجه اشتغاله نفسه من خلال الكلام. وحين يتم المسُّ بآلية ذاك الاشتغال فإنه يجد نفسه مضطراً إلى البحث في القناع الضروري الذي يحتاج إليه كي يتأسس من خلاله كمُحتمل، أي في ما لا يُعتبر مشكلاً من مشاكل مساره، وإنْ كان القناع يشكل خاصيته الأساسية بالنسبة للمتلقي (القارئ ـ السامع). هذا المظهر الثالثُ من المحتمل هو ما تكشف لنا عنه نصوصُ رايمُون روسيل Raymond Roussel. ففيها يتم تناول المحتمل فيما يسبقه وفيما يلحقه، أي داخل العمل السابق على «الأدب» وباتجاه اشتغال تعمل فيه القصدية وقد أصبحت قدرة على الكتابة وعلى فضح المحتمل. في هذا المستوى بالضبط سنحاول الإمساك بالمحتمل لأجل تفسير إيديولوجيته وتَحَدُّده التاريخي ومعهما إيديولوجيةُ ما هو «واقع» محتمل: «الفن» و«الأدب» وتحدُّدُهُما التاريخي.

القصْديَةُ والـمُحتَمَل

إذا كانت وظيفة المعنى، التي يتميز بها الخطاب، وظيفةَ تماثُل متجاوزَة لكل اختلاف(3) ووظيفة «هوية» وحضور للذات كما وضّح ذلك بشكل رائع جاكْ دريدًا في قراءته لهوسرل(**)، فبإمكاننا القول بأن المحتمل(الخطاب «الأدبي») درجة ثانية من الدليل الرمزي للتماثل. وإذا كانت القصدية (الهوسرلية) الحق هي إرادة حول الحقيقة، فإن الحقيقة تكون خطاباً مشابهاً للواقع، وسيكون المحتمل ـ بالرغم من أنه ليس حقيقياً ـ الخطابَ الذي يُشبه الخطاب المشابه للواقع(***). وبما أن المحتمل واقع حائدٌ décalé يصل به الأمر إلى أن يُضيع الدرجة الأولى للتماثل (خطاب ـ واقع)، فإنه لا يملك خاصية واحدة ثابتة: إنه يسعى إلى القول، ومن ثم فهو معنى. ففي مستوى المحتمل يقدّم المعنى نفسَه باعتباره معمّماً وساهياً عن العلاقة التي حددته في الأصل، أي العلاقة: لغة / حقيقة موضوعية. لذا فإن معنى المحتمل ليس له موضوع خارج الخطاب وليس يهمه الترابط: موضوع/ لغة، إذ لا تهمه في شيء إشكالية الصحة والخطإ. يتظاهر المعنى المحتمل بالاهتمام بالحقيقة الموضوعية، لكن ما يهمه حقاً هو علاقته مع خطاب يكون «تظاهره بأنه حقيقة موضوعية» معترفاً به ومقبولاً ومُتواضعاً عليه. المحتمللايعرف، ولا يعرف سوى المعنى

(*) اللوجوس مصطلح متعدد المدلولات، فهو تارة يعني: الخطاب وأخرى: العقل، وفي معنى آخر يدل على الكلام. لذا نتبثه في أصله الإغريقي حفاظاً على زخم مدلولاته وترابطاتها وإحالتها الواحد إلى الآخر.

(3) طورنا هذه الفرضية في بحثنا «المعنى والموضة»، ص. 64 وما بعدها، ضمن النسخة الفرنسية من هذا الكتاب.

(**) تشير الكاتبة إلى مقدمة ترجمة دريدا الكتاب هوسرل: أصل الهندسة (P.U.F. 1962) وإلى كتابه: الصوت والظاهرة La voix et le phénomène, P.U.F., 1967 (المترجم).

(***) هذا التحليل يرتكز على الدلالة اللغوية المباشرة للاحتمالي vraissemblable الذي يتكون ككلمة من ما يشابه (semblable) الحقيقي أو الواقع (vrai) (المترجم).

الذي ـ هو بالنسبة له ـ ليس بحاجة لأن يكون حقيقياً كي يكون أصيلاً. فباعتباره ملجأ للمعنى يكون المحتمل كلّ ما ليس محصوراً في المعرفة والموضوعية مع كونه ليس لا معنى. ومن حيث هو حالة وسطى بين المعرفة واللامعرفة، بين الحقيقي واللامعنى، فإنه الدائرة الوسيطة التي تتسلّل إليها معرفة مقنعة تقوم بضبط ممارسة البحث عبر اللساني من خلال «الإرادة المطلقة للإنصات للكلام الشخصي»(4). وبما أن هذه المعرفة المطلقة التي ينهَل منها كلُّ تلفظ قد خصصتْ للعلم مجال مصداقيته vérédicité، فإنها تُفرز مجالاً للغموض (نَـعَم و لاً) تكون فيه الحقيقة ذكرى حاضرة (حضوراً ثانوياً لكنه موجوداً باستمرار) شبحية وأصلية؛ إنه مجال يتجاوزُ مصداقية extra-véridique المعنى محتمل(5). لنقلْ هنا، وهو ما سندقق النظر فيه فيما بعد، بأن مشكل المحتمل هو مشكل المعنى؛ فأن يمتلك موضوعٌ ما معنى يعني أنه محتمل (دلالياً وتركيبياً)، وكونه محتملاً ليس غير كونهِ ذا معنى. وإذن، بما أن المعنى (خارج الحقيقة الموضوعية) أثر متداخلٌ خطابياً ef-fet interdiscursif فإن الأثر المحتمل مسألة علاقة بين الخطابات.

سنحاول دراسة هذه العلاقة في مستويين، دلالي وتركيبي، مع التركيز على أن التمييز بينهما ليس سوى إجراء؛ فالتركيبي يتقاطع دائماً مع الدلالي، والجدول الفارغ للتنسيق الصوري (النحوي) لا يفلت من القصدية العقلانية التي تولّد وتنظم مفهوم التموضع الفارغ نفسه.

إن الملمح الجذري للمحتمل الدلالي، كما يشير إلى ذلك اسمه، هو التشابه. فكل خطاب يكون في علاقة تماثل وتطابق أو انعكاس مع خطاب آخر يُعتبر محتملاً. المحتمل هو إذن الجمعُ (وهي حركة رمزية بامتياز؛ انظر معنى الكلمة في الألمانية sumballein = جمع بْينَ) بين خطابين مختلفين ينعكس أحدهما (الخطاب الأدبي، الثاني) على الآخر الذي يكون له بمثابة المرآة، ويتطابق معه خارج كل اختلاف. أما المرآة التي يَرُدّ المحتملُ الخطابَ الأدبيَّ إليها فهي الخطاب المسمّى طبيعياً. إن هذا «المبدأ الطبيعي» الذي ليس ـ ولوقت معين ـ غير الرشَاد والقانون والعرف وما هو مقبول اجتماعياً ويحدد تاريخية المحتمل. ترغب دلالة المحتمل في التشابه مع قانون مجتمع معيّن في لحظة معينة وتؤطره في حاضر تاريخي. لهذا فهي تقتضي ـ بالنسبة لثقافة الغرب ـ تشابهاً مع العناصر الدلالية sémantèmes الأساسية «لمبدئنا الطبيعي»، ونجد من بينها: الطبيعة والحياة والتطور والهدف. إن كتابة روسيل تواجه بالضبط العناصر الدلالية «للمبدإ الطبيعي»، حين تقوم بتصوير مرُورِهَا عبو المحتمل في «انطباعات عن افريقيا» و«انطباعات جديدة عن افريقيا». هذا التماثل مع شيء مُعطًى سابق على الإنتاجية النصية (مع المبدإ الطبيعي) يكشف عن الخيانة الصوفية لفكرة التطور المحايثة لمفهوم المحتمل(6).

(4) انظر جاك دريدا، *الصوت والظاهرة*، ص. 115.

(5) لم يفت أرسطو، وهو المخترع الأساسي للاحتمالي، أن يحدد العلاقة بين المعرفة والتمثيل (المحاكاة، الفن) كإبطال للواقع «إذا كان المرء يعرف شيئاً، فإنه من الضروري أن يعرف ذاك الشيء أيضاً كتمثيل، ذلك أن التمثيلات هي بمثابة إحساسات. إلا أنها إحساسات تفتقر للمادة». وفي هذه الصيغة التي انتقدها لينين نجد جذور المثالية.

(6) وهي فكرة اصطلاحية يقوم لينين بتنحيتها: «صحيح أن الناس يبدأون بذلك (المبدأ الطبيعي)، لكن الحقيقة لا توجد في البدء، وإنما في النهاية؛ إنها، بشكل أدق، توجد في الاستمرارية. فالحقيقة ليست الانطباع الأول...» وأيضاً: «(المحتمل) = النزعة الوضعية + النزعة الصوفية وخيانة فكرة التطور» (دفاتر فلسفية، ص. 142 ـ 143).

لكنْ إذا كان المحتمل الدلالي «فعلَ تشابه» فإنه حبيسُ أثر التشابه أكثر منه حبيس فعل التشبيه. فأن نقوّم المحتمل على المستوى الدلالي يعني أن نرد الاصطناعي والسكوني والمجاني (فيما يخالف مدلولات «المبدإ الطبيعي») إلى الطبيعة والحياة والتطور والهدف (أي إلى المدلولات المكوّنة للمبدإ الطبيعي). يُولَد المحتمل إذن داخلَ أثر التشابه. وإليكم ملمَحَه الدلالي الثاني: فبما أن المحتمل ظهر في قلب الفعالية، وبما أنه يستهدف الفعالية، فإنه أثر ونتيجة وإنتاج ينسى تقْنِيَة إنتاجه. ولأنه يبزغ قبل وبعد الإنتاج النصي وسابقٌ للعمل عبر اللساني ولاحق عليه، وكذا مستمر في طرفي سلسلة الكلام / السماع (القابلة للمعرفة بالنسبة للذات المتكلمة وللمرسَل إليه)، فإنه ليس بحاضر (لأن خطاب الإنتاج الحاضر معرفة) ولا بماض (لأن خطاب الإنتاج الماضي تاريخ). إنه يسعى إلى الكونية. وإذن فهو «أدب» و«فن»، أي أنه يقدم نفسه خارج الزمن كـ «تطابق» و«فعالية» لأنه متلائم (محافظ)(*) مع نظام (خطابي) موجود سلفاً.

أما المحتمل التركيبي فإنه مبدأ قابلية اشتقاقِ النسق الصوري الشامل (مختلف أجزاء خطاب ملموس). ونحن نميز هنا بين لحظتين: يكون خطاب مًا محتملاً من الناحية التركيبية إذا استطعنا اشتقاق كل واحد من مقاطعه من الكلية المبنينة التي يشكلها ذاك الخطاب. ينتمي المحتمل إذن إلى بنية ذات قواعد تمفصلية خاصة وإلى نسق بلاغي محدد، فالتركيب المحتمل لنص مّا هو مَا يجعله متوافقاً مع قواعد البنية الخطابية المعطاة (ذات القواعد البلاغية). هكذا نحدد، وبشكل أولي، المحتمل التركيبي كمحتمل بلاغي، إذ المحتمل يُوجَد في بنية مغلقة ويستهدف خطاباً ذا نظام بلاغي. فعبر مبدإ الاشتقاقية التركيبية يعوّضُ المحتملِ فعل التشبيه الذي تم السكوت عنه في المستوى الدلالي. وبما أن الإجراء الدلالي القاضي بالجمع بين عنصرين متناقضين (عملية الاحتمال الدلالي) قد أنتجت «أثر فعْلِ التشابه»، فإن الأمر يتعلّق حالياً بإضفاء طابع المحتمل على تقنية «التشبيه»، ولا ينبغي الرجوع أبداً إلى المكونات الدلالية لمبدإ طبيعي يلعب دور الحقيقة الموضوعية. إن الواجب هو إعادة تشكيل التناسق بين المقاطع واشتقاقِها الواحدة تلو الأخرى على نحو يكُون معه هذا الاشتقاقُ متوافقاً مع القاعدة البلاغية التي تم اختيارها. هكذا تُخْفِي البلاغة، عبر الاشتقاقية، تقنية «الجمع» التي تكون ذات فعل محتمل من الناحية الدلالية. وهذه الاشتقاقية البلاغية تمنح للقراءة الساذجة أسطورة التحديد أو التحفيز(7).

هنا يكون من الضروري، موضوعياً، وصفُ معايير الاشتقاقية التركيبية بمساعدة مصطلحات دلالية. وفي حالة نصوص روسيل «انطباعات عن افريقيا» و«انطباعات جديدة عن افريقيا» ستكون هذه المعايير الدلالية لعملية الاحتمال هي الخطية (أصل ـ هدف) والحافز (القياس) بالنسبة للنثر، والانفصام (القافية والجناس والطباق والتكرار...) بالنسبة للشعر.

وإذن، فإن المبدأ التركيبي للاشتقاقية يربط ليس فقط بين خطاب الاستهلاك باعتباره

(*) لعب على الجذر المشترك لكلمتي conforme (ملائم) conformiste (محافظ) اللتين تؤديان نفس المعنى في دلالتهما العادية.

(7) توجد العلاقات بين المعنى والبلاغة والتحفيز موضّحة في كتاب رولان بارط، نسق الموضة (Système de la mode).

محتملاً وبنيته الشمولية الخصوصية (البلاغية) وإنما أيضاً بينه وبين النسق الصوري للسان الذي صيغ به الخطاب. إن كل خطاب منطوق قابل لأن يكون مشتقاً من نحو اللسان الذي ينتمي إليه. ومن خلال هذه القابلية الاشتقاقية نفسها، وإذا نحن استقينا دلاليته وبلاغته، فإنه يحتمل علاقة تشابه مع موضوع معين هو المحتمل. وبما أن المحتمل متواطئ مع العرف الاجتماعي (المبدإ الطبيعي) ومع البنية البلاغية، فإنه سيكون متواطئاً، بشكل أكثر عمقاً، مع الكلام، ولذلك سيكون كل ملفوظ صحيح نحوياً محتملاً. إن الكلام يرغمنا على أن نُصبح احتماليّين، ونحن عاجزون عن قول شيء لا يكون محتملاً.

ينتهي هروب رُوسيل داخل وضد صورة المحتمل بدوره إلى هذه العتبة الأخيرة مادام هروباً يتوقف عند عتبة اشتغال اللسان ويثبُت عندها ليموت عندها أيضاً. بالرغم من ذلك، من الأفضل التمييزُ بين المحتمل والمعنى، عند هذا المستوى الذي نلامس فيه آليةَ اشتغال الدليل اللساني نفسه.

فإذا كان «المحتمل» يدل على المعنى كنتيجة، فإن «المعنى» يكون «محتملاً» عبر آلية تكوُّنه. فالمحتمل هو معنى خطاب بلاغي معين، أما المعنى فهو محتمل كلّ خطاب. سنعتبر كلَّ نص منظم بلاغياً نصاً محتملاً، وسنحتفظ بالمعنى لنُعيّن به الكلام وإنتاجية النص، باعتباره لا يهتم بالبلاغة وهو ينكتب كسيرورة كتابة. المحتمل من صميم التصوير البلاغي وهو يتمظهر في البلاغة، أما المعنى فهو خاصية اللغة كتمثيل. المحتمل هو المستوى البلاغي للمعنى (للدليل = الماثول représentamen). يسري هذا على نصوص رُوسيل التي تُمسرِحَ العملية المحتملة، فالمحتمل يغدو من ثم الآلة التي تمكن من مراقبة وتمثيل الوظيفة الرئيسية للسان أي تكوين المعنى. وبصيغة أخرى فإن المعنى يتمثل في البنية البلاغية كتكوُّن للمحتمل. على العكس من ذلك فإن فضح الجهاز اللساني في الإنتاجية النصية للُوتْريَامُون Lautréamont لم يعُد مشكلة، وانطلاقاً من ذلك ليس المحتمل (الحكاية، البنية، البلاغة) أيضاً مشكلةً كتابة نصيّة. وإذا ظهر المحتمل ضرورةً عند استهلاك النص (بالنسبة للجمهور الذي يقرأ «عملاً» أو «أثراً») فإنه يظهر كمعنى مُلازم لكلام وكقصْدية للغة. إلا أن مفاهيم المعنى وقصدية اللّغة هذه هي بدورها أثر ولا تسري إلا على حلقة الإخبار والاستهلاك الذي تتموقع فيه الإنتاجية الكتابية تحت اسم النص. أما في الاستبدال النصي السابق للنتاج فإنهما يملآن فراغاً. بالرغم من ذلك، وبما أن الأمر يتعلّق بقراءة تفسيرية للنصوص، فإننا سنحدّث عن المحتمل لدى روسيل، باعتباره يبْني نصوصه انطلاقاً من النموذج البلاغي، وعن المعنى لدى لُوتْريَامُون باعتباره يجعل من الكلام نصاً خارج البلاغة و«المبدإ الطبيعي».

المتاهُ المحتملُ لرُوسيل

إن نصوص روسيل التي تتشكل من خلال الانفصام(8) تنقسم، في الكتابة وأيضاً في القراءة، إلى جانبين: الإنتاجية النصية والنص النتاج، أما الازدواج الدلالي الذي يُفصح عنه كتاب «كيْف كتبتُ بعض كتُبي» كمجال لتفتّح الكلمة الرُوسيليّة، فإنه يشكّل أيضاً المشروعَ والممارسة الكتابية في كُليتهما. لقد عنْوَنَ روسيل اثنين من مؤلفاته بـ «انطباعات»؛ ونحن لن نستطيع التحكم في أنفسنا من أن نقرأ في هذا الدال اللعبة المزدوجة للمدلول: فمعجم ليتري Littré يلاحظ أن كلمة «انطباع» تعني «الفعل» action كما تعني أيضاً «الأثر» effet و"الفُضْلَة" reste .(9)

عبر فصْم مجال كتابته إلى كتابة وقراءة (عمل واستهلاك) النص، ومن خلال فرْض نفس الانفصام في مجال القراءة (الذي يكون مطالباً بأن يصبح مجال قراءة وكتابة، استهلاكاً وعملاً) يجد رُوسيل نفسَه أمام عمليتين، فهو من جهة مدفوع إلى تفكير كتابه كنشاط يطبق انطباعاتٍ وسِمَات وتحولاتٍ على مساحة أخرى مخالفة لها (مساحة اللسان)، وهي مساحة تقدم تلك الانطباعات باقتلاعها من هويتها لذاتها ومن «احتماليتها» عبر معارضتها بلا تجانُسٍ اسمُه الكتابة. وهو مهاجمة أخرى ينجرُّ إلى تمَثُل الكتاب كحصيلة وكفُضْلة لذاك الفعل، أي كأثره القابل للاحتواء، والمحتوى من طرف الخارج. فكتاب روسيل «يعطي انطباعاً»، بمعنى أنه يدفع إلى الحكْم على المحتمل والإحساس به واستفزازه. فمن خلال هذه الخطوة المنهجية التي تقسّم الكتاب إلى إنتاجية ونتاج، وإلى فعل وفُضْلة، وإلى كتابة وكلامٍ، وتَنْسُج الكتاب، من ثم، في التأرجح بين طرفين مفصولين إلى الأبد، يمتلك روسيل إمكانية ـ وحيدة في التاريخ الأدبي حسب معرفتنا ـ متابعة العمل عبر اللساني ومسَار الكلمة باتجاه الصورة التي تتشكل قبل العمل الأدبي. كما أنه يمتلك إمكانية متابعة ظهور وانطفاء، (ولادَة ومَوْت) الصورة الخطابية باعتبارها الأثر السكونيّ للمحتمل. إن المحتمل يتكفل بالاشتغال، وهذا يعني أن البلاغة تضعِّف الإنتاجية المفتوحة، وذاك التضعيف يقدم نفسه كبنية خطابية مُغلقة. كما أن السيولة الحركية لفعل الانطباع لا يمكنها أن تتجسد في الملفوظ إلا بقهم طابع الصلابة السكونية للانطباع كبقية وكأثر، وذلك بشكل تظل معه الإنتاجية غير مقروءة بالنسبة للجمهور المتأثر بالمحتمل (الأثر). ولذلك تكون «انطباعات جديدة عن افريقيا» ضرورية لردْم الهُوة التي تفصل بين فعل «الكتابة» وتلك البصمة التي امتصتها (منحتها احتماليتها) اللغةُ. لكن هنا أيضاً، وتلك مأساة روسيل وكلٌ من «يشتغل بالأدب» مهْما كان هدفُه علمياً، تقوم بلاغةُ «العمل الأدبي» (البنية المغلقة) بإضفاء المحتمل على الإنتاج. ولابد من وجود خطاب مفتوح بنيوياً، أي مبنيّ على شكل انفتاح أو بحث أو إمكانية تصحيح، كي تجد تلك الإنتاجيةُ سبيلاً لرؤية النور. إنه الخطاب المتعلّق بكتاب «كيف

(8) بخصوص قراءة روسيل، نحيل إلى الدراسة الأساسية لميشيل فوكو:
Raymond Roussel, Ed. Gallimard, 1963

(9) انطباع (impression): 1 ـ فعل action يترك من خلاله شيء موضوع على شيء آخر، بصحبته. 2 ـ ما يَتَفَضَّل من فعل شيء مارسهُ على جسم ما، أثر effet واضح إلى هذا الحد أوذاك تتركه الأشياء الخارجية على أعضاء الحواس.

كتبتُ بعضَ كتبي» حيث نفترض السؤالَ «كيف» المعرفي موتاً، هو موت «الكاتب» كما يتصوّره ويُبرمج له مجتمعُنا، أي كشخصية تمارس التأثير بإنتاجها للمحتمل. لقد آلف «كيف كتبتُ بعض كتبي» في حياة روسيل وإن لم يُنشر إلاّ بعد موته، ليجيب على مُتطلب العلم كما على مُتطلّب موت «الأدبي»، ذاك المتطلب الذي أخرجه رُوسيل في «انطباعات عن افريقيا» على شكل حكاية للنشاط، جاعلاً إياها قابلة للقراءة والقول في النص. إن روسيل لم يتوصل إلى الربط بين إجراءي الـ «كيف» و«المحتمل» وبين «العلم والأدب» في كتابة واحدة. وهنا أيضاً، وهذه المرة من منظور الكتاب المنشور بعد موت روسيل، تبدو مجملُ نصوص رُوسيل منقسمةً ومنفصمة. لا يمارس روسيل العلم كأدب (فلوتريَامُون ومالأرْمي حاولاَ التنطّع لذلك). إنه يقوم بتمثيل الأدب كعلم. هذا الالتباس بالضبط هو ما يعطي لكتبه حمولة تحليلية. ولأن تلك الكتب مترابطةٌ فيما بينها وقابلة للقراءة (الواحد بالعلاقة مع الآخر) بشكل عكسي لمن يبتغي الفهم، فإنها تحقق ما ظل بالنسبة لروسيل مشروعاً أي قراءة المتوالية النصية ككلية، وقراءة كلّ جزء عبر الكل. إنه المشروع الذي تقدمه «انطباعات جديدة عن افريقيا» في شكله الأكمل.

وإذن، يأتي في البداية «كيف كتبتُ بعض كتبي» ليعرّي الدلالة المزدوجةَ للآلة اللسانية، ثم «انطباعات جديدة عن إفْريقيا» ليكشف عن «المدلول المتعالي» للبنية الاشتقاقية والمُقْلقة، وبعده الجزء الثاني من «انطباعات عن افريقيا» ليحذّر مما سمّيْناه العملية المحتملة التركيبية. ويأتي أخيراً الجزء الأول من «انطباعات عن افريقيا» ليطال مستوى المحتمل الدلالي وليقوض «المبدأ الطبيعي» لمنطقنا. لكننا، ونحن ننزل هبوطاً مع سلسلة هذه النصوص، سنقرأها تبعاً لتلاحقها حسب زمَنِ صدُورها، وهو تلاحق (اختاره روسيل بالضرورة عن معرفة بهدف خلخلة أحكامنا المسبقة «كمستهلكين للأدب») الواحد تلو الآخر ابتداء من الأكثر سطحية إلى الأكثر غوْراً. وربما هدف روسيل أيضاً إلى اتّهامنا بأن ما نقرأه أو نكتبه في شكل محتمل ليس في العمق سوى المستوى البلاغي (المساحة التواصلية) لإنتاج المعنى في الكلام.

المُحتملُ الدّلاّلي

ذلك أنّ الببغاء بسرعة يألفُ القيدَ الذي...
يشدُّه لأرجُوحَته سيشدُّه لموْته.

انطباعاتٌ جديدة عن إفْريقيا

يمثل الجزءُ الأول من «انطباعات عن افريقيا» عالماً استيهامياً جامداً مسْرحُهُ الساحة الإفريقية، حيث تتوالى تحت سلطة الملك تَالُو Talou بشكل جامد أيضاً، أحداثُ الفُرجة الحية لآليات تُضَاهي الطبيعة، ولموْت يؤثر بقدر (أو بأكثر من) تأثير الحياة. آدميُّون مُحَاصَرون بالمرْضى (لويْز مُونْتاليسكُو L. Montalesco) أو بالموت (عمَانويل كانْط) ويحيون بفضل آلة

الويز) أو حيوان (القُنْدس pie الذي يشغّل عقْل كانط). حركاتٌ بهلوانية مدهشة؛ طلقات إعجازية، طفل يستخدم طائراً كما لو كان طائرة، دودة تضرب على القيثارة؛ ليدُوفيك يملك صوتاً رباعياً، لُوجُوالش يستخرج من عظْمَة رجْلِه موسيقى؛ فتاة عمياء تستعيد بصرها؛ حِرَفيّ ينسج الفجر؛ فاقد ذاكرة يستعيد ذاكرته،،، هكذا تُراكم «الانطباعات...» الغرائبي وتجعلنا نستحمله ونتلقّاه كمحتمل. يُحاكي الاصطناعيُ (ما يخالف الطبيعي والواقعي) الواقعيَ ويضعّفُه (يتساوى والواقع) ويتجاوزُه (أي يؤثر فينا أكثر من الواقع). إن الحركة الأكثر جذرية للمحتمل تكمن هنا؛ في الجمع بين سيميات (وحدات دلالية كبرى) متعارضة، وهو جمع يكفي لإلحاق المستحيل بالحقيقي (بالمبدإ الطبيعي). ينبغي أن يترابط الشاذ bizarre الموجودُ دائماً في ثقافتنا ذات النزعة الحيوية والنشاطية، باعتباره الموت واللاطبيعة والجمود (أي لُويز لُوجْوَالش وكل تراكمات الخيوط والأحزمة والأنابيب)، مع مختلفه، أي الحياة والطبيعة والحركة. يكفيه فقط أن يبدأ في النشاط والتطور وأن يمتلك هدفاً وينتج آثاراً كي يتشكل كمحتمل. وبما أن انفصال الضدين (المؤتلف والمختلف) غير ممكن في عملية الجمع التي يقوم بها الخطاب، فإن المحتمل لا يجد الوقت للتشكل في الكلام. إذ يتركّبُ الضدّان (المؤتلف والمختلف، الطبيعة والانزياح) في مُؤتلف يكون دائماً محتملاً. إن اللامحتمل لا يتمتّع سوى بزمنية (يمكننا تسميتها ز ـ 1) الكلام، وهي زمنية شبه منعدمة فيه. ففي الوقت الذي يتصرف الموت فيه مثل الحياة فإنه يصبح حياة، بل يمكننا القول بأن الموت لا يكون محتملاً إلا إذا تصرّف مثل نقيضه السِّيميّ، الحياة. لنُلاحظْ في هذه الأثناء بأن نص روسيل، وهو يضفي على «اللامحتمل» طابعاً محتملاً، يجعل من أداة التشبيه «مثل»، التي تلعب الدور الأساسي في العملية المحتملة، حكايةً. إن «انطباعات عن افريقيا» هي في نفس الوقت فرجةٌ محتملة وعملية مِرآوية للعملية المحتملة؛ إنه مسرحٌ للمحتمل ونظريةٌ له.

المحتملُ الدّلاَلي، تركيبةُ الوحدة الدّلاليّة

هكذا تتواتر صورةُ «الجمع» لـ «التشابه» و «التطابق» في امبراطورية المؤتلف هذه التي ليست سوى نص رُوسيل (نحن نتحدّثُ هنا عن النتاج لا عن الإنتاجية). إن عملية الجمع تتطلّبُ اللعبة المزدوجةَ للعزل والجذب، أي أنها تفترض قابلية الاختزال وتركيب الوحدات الدلالية المتقابلة معاً. وهذا ما يصوره بشكل رائع النشاطُ المتعددُ لمعْدني الكيميائيّ بيكْس Bex، المغناطيسية L'aimantine والعازل étanchium؛ «لقد كانت المغناطيسية منجذبة عن بعد إلى معدن خاص أو جوهرة معينة.

«ولكي يصبح استعمال المغناطيسية المخترعة حديثاً مُكناً وعملياً، أصبح اكتشافُ جسْم عازل شيئاً ضرورياً... فوضْعُ ورقةٍ رقيقة من العازل أمام إشعاع المغناطيسية يُعدمُ كلّياً قدرتَها

على الجاذبية التي لم يستطع التقليل منها أيٌّ من الأدوات الكثيفة الأخرى». (آ.إ. 15) (10).
يقوم الكلام بلحم كل ما ينزاح عن بنيته، ويلحق كل اختلاف بقواعد المبدإ الطبيعي: إنه يشتغل على شاكلة دَمِ فُوجَار Fogar وتلك الجلطة المشهورة التي يولدها النومُ المرضيُّ للطفل وتثقب الأوردة لتمتص المواد الخارجية لكي تحييها وتحولها من مواد ميتة أو من معادن إلى أجسام حيّة. إن الانعكاس التطابقي للمؤتلف على المختلف (وهي وظيفة ذات فعل احتمالي بامتياز) تؤسس كلُّ حركة من حركات القصبة «المفكرة» كما هو حال «القصبة البيضاء لفوجار، تلك النبتة «المتلقية» التي تكمن وظيفتها في استنساخ اللوحات الرقيقة التي أصبحت الآن جزءاً منها» (آ.إ. 379). تجد الكلمة الإنسانية في هذه الصورة طابعها الكامنَ في النسخ الذاتي للوحات داخل حظيرة المحتمل.

إن تركيبات الوحدات الدلالية الأكثر عبثاً تخضع للاحتمالية داخل الكلام. ولا يبدو توحّد متواليتين لا انفصاليتين عبثياً إلا انطلاقاً من مجال ذي *مسافة* زمنية وفضائية بالنسبة للخطاب المنتوج، وهو مجالُ التمييز المنطقي الذي يكون خارجَ مجال الكلام التطابقي. إن تجميع الوحدتين الدّلاليتين اللتين تتنافيان منطقياً، لأنهما تتضعّفان أو تهدم إحداهما الأخرى أو لأنهما حشْويتان، يفقدُ عبثيته بمجرّد ما يتم تلفيظُه. وبصيغة أفضل، تبدو العبثيةُ المنطقية كسبْق ضروري للمحتمل الخطابي. بهذا الشكل يمكننا تأويل المقطع: «إعطاء المشتي النيّسي (نسبة لمدينة نيس الفرنسية) معطفاً» التي تبدو ملخصة للصيغة الدلالية لعطاء المحتمل التالي:

يعني أن نمنح: ـ للنّوتي المبتدئ في البحر عرقَ الذهب
بينما لتهشيمها يُصيخ الإعصار السمعَ
حين يحضّر المحاضرُ لسامعيه حشّاشاً؛
ـ لمن خارج قطار سيّار يُطل
مروحة...
(ا.ج.إ.9).(11).

يمتلك الخطاب ذو الفعل المحتمل فاعلاً opérateur أساسياً: إنه «مثل»، وهي أداة تشبيه استبدالية تمكن من أخذ الوحدات الدّلالية الأكثر تنافراً الواحد مأخذ الآخر:

كما لو أن سِحْراً كان يختار اللحظة المناسبة،
كي يجعله ميالاً
إلى أخذ: ـ الجهاز الذي وجده فرانكْلين،
ويخفي، وبدون خطورة، الصاعقة
في خيط رمادي وسط إبرة خياطة؛
...
ـ حين، يحوّل متوسطاً مسْطَرةً إلى خطٍّ، لأجل مريلة

(10) *انطباعات عن افريقيا*، ونحن نشير إليها بـ: آ.إ. متبوعة بالصفحة.
(11) انطباعات جديدة عن افريقيا، ونشير إليها بـ: أ.ج.إ، تليها الصفحة.

قِس، وسبورة سوداء ...
(آ.ج.إ. 65)

إن الجمع بين الوحدة الدّلالية والأخرى واستبدال الواحدة بالأخرى يوحّدان الخطاب، ويجعل التفكير في (الكلام) حاضرنًا هدوءاً مستمراً يسود حين يقوم بفعل الجذب (يقوم بفعل احتمالي). يسمي روسيل هذا الحاضرَ المطمئن عَصْرَ «بالخصوص» "l'âge du "surtout (ا.ج.إ. 43). وحين يرغب في مقابلته مع نص ثقافي آخر فإنه يبثه داخل «ساحة معركة» الأهرام، وهي أرضية مغايرة مكونة من الصراع والاختلافات («مصر، شمسها، أماسيها، سماؤها»). إن العصر الذي يوحي فيه الـ «بالخصوص» بخطاب صالح لكل مكان وقابل لاستقبال وتغطية كل شيء هو عصر *التعدد الدلالي*. وهذا يعني أن الكلمة (الدليل) تنفصم وتصبح عرجاء؛ فالدال يُعيّن على الأقل مدلولين، والشكلَ يحيل على الأقل على مضمونين، والمضمون بدوره يفترض على الأقل تأويلين، وهكذا دواليك. أما عناصر هذا التعدّد فهي كلها محتملة مادامت مجتمعةً تحت نفس الدال (أو نفس الشكل أو المضمون، وهكذا إلى ما لانهاية). فالتعدد الدلالي يسقطنا في الدُّوار، أي في *ركامية المعنى*(12) التي يغور الكلام المحتمل (الدليل)، في نهاية المطاف، داخلها.

إن رُوسيل يكشف بهذا عن صيغة تركيب الوحدة الدّلالية للمحتمل، ذلك أن الوحدة الدالة تنقسم إلى قرينتَيْن تكون إحداهما فقط حاملة للمعنى، بينما يكون الجمع بينهما ممكناً بفضل هوية تحصل على مستوى الإشارة المحرومة من الدلالة. ويمكّننا التمثيلُ لهذه العملية بأمثلة مأخوذة من تناظم المركبات السردية. ففي مقطع حبّات العنَب التي تصور لوحات من التاريخ، يكون المركب «عنب» والمركّب «تصوّر» قابليْن للجمع عبر إشارتيهما وحدتهما الدّلاليتين: «شفافية» و«حجم» اللتين لا تملكان قيمة دالة في السياق. فما هو محتمل وما يخضع للعملية الاحتمالية هو تنافر الإشارات الحاملة للمعنى في السياق، أي «الصغر ـ العظمة، النبْتة ـ التاريخ»، «الطبيعة ـ السينما»، الخ... لكن إذا كان المقطع الذي ذكرنا ليس سوى حكْي للانفصام المُصاحَبِ بالتطابق على المستوى المحروم من المعنى بالنسبة للسياق الدقيق (أي على مستوى مدلول يُلغى ليأخذ مكان دال آخر)، فإن روسيل يجد هذا المبدأ حتى في نواة الاشتغال اللساني، أي في *التعدد الدلالي*.

إن هَوَس روسيل باللغة المحتملة يُترجَم بولَعِه بالتعدد الدلالي وكل ظواهره الجانبية (المرادفات، الجناسات) ونحن نعرف بأن مشروع «انطباعات عن افريقيا» كان يتمثّل في «ملء المعنى الغائب» لجناسَين بحكاية وإعادة بناء صلابة المدلول (الاختلاف) الذي يضيع في الهوية الصوتية (للدوال) عبر البلاغة. يتم تمثيل هذا الموضوع في «انطباعات جديدة عن افريقيا» عبر صورة *الصّليب*، وهو دليل متعدد المعاني يعني كلَّ شيء وأيَّ شيء ولاشيءَ (كم من مظهر يأخذ الصليب، آ.ج.إ. 45). كما يتم تمثيله عبر الموضوع المتواتر للتميمة، وهي وجه قدْحيٌّ للكلام المحتمل كخطاب يقتنع بكل ما يزعم قوله.

(12) رولان بارط، مرجع مذكور، ص. 236، وما يليها.

إن الخطاب المحتمل، باعتباره خيبة للمعنى، تحديد وحصرللمعنى واختزال «للواقع». فالكلام العارف الذي يمنح المعنى يكون متعدّدَ الأبعاد ولا يقوم بغير اختزاله إلى تجريد خطي: «الاشتقاقُ باستِمْرار شيءٌ طبيعي في الإنسان» (ا ج إ. 47). والقيام بفعل محتمل يهدف إلى الفهم سيكون، بالتالي، إلحاقاً لممارسة مًا (مسرح مّا) بموضوع معين (صورة مسطحة). فآلية الدليل تغدو متركزة في هذا المتغير الثالث لتركيبة الجمع الخطابي، وهو *الحصر* الذي يصوره روسيل في الجزء الثاني من «انطباعات جديدة عن افريقيا»:

كما لو أنها: ـ الظلّ في الظهيرة فوق الساعة الشمسية،
يشير إلى أن المعدَة تطالب بأجرها؛
ـ الجليد، ولو أنكر ذلك المتر المعياري؛
قرص الشمس في سماء نبتُون.
(ا ج إ. 57)

يتم التعويض عن المعنى الخائب بالمحتمل البلاغي الذي يشكل جزءاً من آلية نفس المعنى: إنه «آخَرُه» غير القابل للانقسام والغائب عن السطح المرئي؛ إنه المعنى نفسه. في الوقت الذي يقوم (المعنى البلاغي) بتخييب نفسه، يوسّع من مساحته. هكذا تقوم الكلمة (الصوت) بإزاحة الفواصل الدقيقة للمدلول وترمي بها بعيداً مع ضبطها ضبطاً دقيقاً عبر القواعد القارة للنحو:

لنحترسْ من تناسي أن ندى الصوْتِ
يترامَى أبعد من جدارٍ سامق
أبعدَ من باب.
(ا ج إ. 57)

في هذه العملية يتم تجاوز تنافر المدلولات عن طريق تجاذب الدوال و«تترامى» إلى أبعد من المحرمات المنطقية لتمنحَ الحركة للوحة الثابتة للترتيبات المنطقية (أو التاريخية والاجتماعية)، ولتجعلَ من تلك الترتيبات أشياءَ عابرة وتفرض عليها الانتقالَ إلى لوحة منطقية (تاريخية واجتماعية) أخرى لا يكون الترتيبُ المنطقي الأوليّ بالنسبة لها سوى سبْق مرْجعي. هكذا تكون العملية المحتملة إعادة توزيع للمدلولات المحدودة كمياً في تركيبات لوحدات دلالية (دالة) متنوعة. من ثم تأتي تلك الحركية المتأسسة على الموت وذلك الهياج السكوني الذي يشكل «انطباعات عن افريقيا» ويعني، إذا نحن أردنا قراءته كـ«قصدية»، أن العملية المحتملة هي أسلوبنا الوحيد في *التطور* العقلي وأنها محرّك العقلانية العارفة. فهي التي تجعل ما يظهر عبثاً يحمل دلالة معينة:

كما لو أنها: ـ سينّا Cinna المتآمِر وقد أصبَح على كرسيّه صديقَ أوجسْت بعد أن شمَّ رائحة الشرك؛...

ـ دانيال المتعاطف مع الأسود في الحلبة؛...

ـ أتيلا Attila الأكثر ركانة من أخيه الأكبر رُودَريق
والأكثر تبْذيراً منه في الأشعار الذائعة الصّيت
ـ خطٌ منحني يسير مُعاكساً لأخبار سارية
كي يزاوج بين نقطتين أقصر من خط.
(ا.ج.إ. 141 ـ 153)

بالرغم من ذلك فإن «حركية» المحتمل هذه، والتي يبدو أنها تخرق كل حاجز منطقي (تاريخي)، تتقيّد بالمعنى المعطى للكلمات (للنحو والمقولات المنطقية عموماً). وفي هذا الإطار بالضبط تقوم برسم تلك المنحنيات كمدلولات ملغاة (كدوال) وانطلاقاً من هذا الإطار تكون معقولة (كمدلول).

تستغل التأملات الأفلاطونية حركية المحتمل هذه، أي تفرض التصور المثالي للفن الخالق *كإبداع* خطابي. وبما أن الأفلاطونية حبيسة عقلانية عارفة فإنها لا يمكن أن تنظّر «للفن» في غياب العلاقة مع الحقيقي، أي كفرع من العلوم التطبيقية: فالفنّ غيرُ خالص، إلى هذا الحد أو ذاك، ومنهجُه مشترك مادام يستخدم التخمين (orochasmos) (انظر: أفلاطون، محاورة فيليب). وسنرى لاحقاً، خلال تحليل نصّ روسيل أن الإنتاجية النصية ليست إبداعاً وإنما هي عمل سابق للنتاج وأنها إذا كانت عِلميته فلكونها ممارسةً لِسَنَنِهَا الخاص وهدماً جذرياً للصورة التي تريد الأفلاطونية (القديمة والحديثة) إعطاءها عنها كخليط من الحدس والقياس وكدقة غير كاملة وكشذوذ ممكن.

لنلخص إذن: العملية المحتملة الدلالية تجميع لوحدات دلالية متناقضة (ولملائماتها في المستويات المختلفة للبنية الخطابية) في علاقة استبدال متبادلة أو في علاقة حصر. وبما أن المحتمل يلعب على انقسام الدليل إلى دال ومدلول فإنه توحيد للدوال فوق المدلولات المغلقة: إنه يقدم نفسه كتعدّد دلاليّ مُعمّم. ويمكننا القول بأن المحتمل هو التعدد الدلالي للوحدات الكبرى للخطاب.

الطُّوبُولوجية التّواصُليّة

تعيش آليةُ الجمع المشكّلة للمحتمل من طوبُولُوجية تكشف بعمق عن دلالية بل وعن إيديولوجية السيرورة المحتملة. يتعلق الأمر بالطوبولوجية التواصلية أي بالتعالق بين الذات والمرسَل إليه. لقد استطعنا التدليل على الاختلاف الزائف لهذين القطبين اللذين اختُزِلاً في انعكاس مِرآوي وأصبحا يُحيلان الواحد على الآخر في الحضور اللامتجاوز لكلام المتكلّم وهو يستمع لنفسه في المتكلّم معه. إن الأثر المحتمل يكون افتراضاً مطلوباً من طرف المخاطب باعتباره متكلّماً معه. بهذا تشكل ذات المتكلّم، باعتبارها مصنّفة إلى متكلّم ومتكلّم معه، الجغرافيةَ الوحيدة الممكنة لمحتمل. وبما أن ذات الخطاب متكلّم مالكٌ «مبدإ طبيعي» 1 فإنها عاجزة عن إقصاء هذا «المبدإ الطبيعي» إلا داخل زمنية غير موجودة (لأنها خارج الخطاب)،

وهي ما سميناه ز1، أي باعتباره لا متكلّماً وقبل تشكله كمخاطب. إن هذا الانفصام، الذي يُنتج «متكلماً متقلّباً»، لاحقٌ على الذات وسابقٌ على مُتلقّي الخطاب «ـ ذ» و«م ـ1»، ومن ثم فهو يمكّن ذات الخطاب من إنجاز تركيب من الوحدات السيمية التي تنتهي إلى «مبدإ طبيعي» 2. هذا الأخير يتم *فهمُه* من طرف مَالِك «المبدإ الطبيعي» 1 (أي المتكلّم)، الموجود سلفاً في طرف الحلقة الخطابية كمخاطب، في صورة خطاب وتنقيح «للمبدإ الطبيعي» 1 يحصل أثناء الكلام نفسه. هكذا يفترض المحتمل ذاتاً للخطاب تعْتبر آخراً لها مخاطبها الذي تتطابق معه في نفس الآن (أي يصبح هو نفسها). فالمحتمل كدرجة ثانية للمعنى وكتنقيح للحقيقي سيكون (في المستوى الذي يوجد فيه) القوة التي تكوّن المختلف l'autre كمؤتلف Même (الاختلاف الزائف، وتمكّن من احتوائه داخل الخطاب من طرف المؤتلف باعتباره مُختلفاً.

آلة التصوير هي الصورة التي يستخدمها روسل لحكي أثر انعكاس المؤتلف في المختلف الذي يتبنينَ على مستوى تنقيح خطاب مّا أكثر من تبَنْيُنِه انطلاقاً من انفصال الإثنين. فرُوسيل يحتفل بـ«سلطة المنقّح» الذي يكون فاعلاً عندما:

كل امرئ، عندما مفتوناً بأناء العنيدة
يستخرج منها كلاماً مكروراً مغروراً
(ا.ج.إ. 5)

وتقوم صورة الحَسَد والحسُود بتصوير نفس طوبولُوجية التطابق في الخطاب:
الحسود (...)
ينصاع على شاكلة توْلِيفَة الغيْر.
(ا.ج.إ. 197)
وأيضاً:
فيما فوقَ القريب نتعرّف على مكانتَنا.
(ا.ج.إ. 201)

إن المرآة الخطابية التي عليها ينعكس التّعرفُ بالمخاطَب من حيث هو مخاطَب (بل من حيث متكلّم «منقَّح») تبدو لعقْلانية المعرفة كمعرفةٍ جديدة (*) أي كمحتمل. فبالنسبة للأرسطية يتمحور الفن، باعتباره مرادفاً للمحتمل، حول مبدإ التعرُّف. ويستشهد فُرُويد بجْرُوس Gros ليلمّح إلى كوْن «أرِسْطُو قد رأى في فرحة التعرّف أساساً للمتعة الفنية»(14).

من نفس المنظور، وعبر الخضوع للسمة الرئيسية للنص الرُّوسيلي، تملأ صورةُ النسخ والتضعيفِ والأثر المتجدّد المعرفة حكايةَ روسيل. ونحن نقرأ ذلك في هذا «الرسم المائع... المبالغ في ذلك إلى درجة نميز فيها في بعض المناحي ظلَّ الفُتَات على الطاولة»، والذي ينتجه فُوكْسِيِي Fuxier باستخدام أقراص الحلوى. إنه نفس الشيء الذي نجده في مشهد فُوجَار «الذي يُشبه

* تلعب الكاتبة هنا على تفكيك مكونات كلمة reconnaissance التي تعطي للتو مدلولين مختلفين.
(14) المزحة mot d'esprit وعلاقتها مع اللاوعي، ص. 140.

أرضية كنسية تعكس في الشمس كلّ دقائق الزخارف الزجاجية، وكان كلُّ الفضاء الذي يحتله الإطار ينسخ حرفياً حواشي الألوان الموجودة فوق الشاشة ويسطو عليها » (ا.ج.إ. 179). النسخ، السرقة، الثانوي، البائد، «الزعم» الآخر، المحاكاة (ونحن نعرف موهبة روسيل في المحاكاة التي كان ينهلها من المحاكاة التي كان يقوم بها الممثلون أو الأناس العاديون)(15)، ذلك هو أثر الكلام: سيولة غير مستقرّة على مساحة هشّة زائلة تغرق في النسيان، لا وجود فيها للتعرّف. إن ذاكرة (معرفة / حواس وسلطة المحتمل) الزنجي الشاب لا يمكنها أن تتشكل من جديد من طرف الساحر دَارِيَان Darriand إلا بفضل «معبّر فوق الخلفية البيضاء، وبمساعدة جهاز من مسلّطات الضوء وخليط من الصور الملونة تجعل الإشارة اللحظية لحواس الزنجي يأخذها على أنها أشياء واقعية» (ا.ج.إ. 147). إنها صورة دقيقة للعملية المحتملة كأثر لحظي للعرض يشتغل عبر الصدمات ولعبة التقابلات. لكن تلك الصورة تفترض نظاماً معيناً لتكون مكتملة: إنه نظام سوف يجعله «دَارِيَان» يستتب عبر عرض مقاطع متتابعة وقياسية syllogistiques. وبهذا يتم توجيه المستوى التركيبي للمحتمل.

تركيبُ المُحْتمَل

«من الأفضل للقرّاء الذين لم يتعوّدُوا على تلقّي فن رُوسيل أن يبدأوا بقراءة هذا الكتاب من الصفحة 218 إلى الصفحة 455، وبعدها من الصفحة الأولى إلى الصفحة 211». هذه الإشارة المضافة للصفحة الأولى من «انطباعات عن افريقيا»، تضيء بشكل جدي أكثر ممّا هو هزلي *الانقلابَ* الذي يُحْدِثُه الاستهلاكُ الأدبي (سواء من جانب الذات الكاتبة أو الذات القارئة) بخصوص نصّ مّا. إن هذا الانقلاب الذي يمس كل الذين لا يأخذون بعين الاعتبار آلية اللغة التي يقوم روسيل بتصويرها، يكشفُ ليس فقط عن الطابع *الثانوي* والساذج والماكر لكل افتراض للمحتمل، وإنما أيضاً عن السيرورة التي عبْرها تقومُ الذاتُ بالبناء من خلال امتلاك خطاب مّا. إنها سيرورةٌ ذات وجهين يُميّز رُوسيل بينهما بوضوح: الأول هو المحتمل *كلسَان* والثاني هو المحتمل *ككَلاَم*.

وإذا كان الجمْع الدلالي بين وحدات متناقضة كافياً، في الجزء الأول من «انطباعات عن افريقيا»، لكي يكون ملفوظٌ مّا مقروءاً (لكي يتوفر المحورُ الرئيسي للسان المحتمل) فإن التّعرّف ـ وهو أساس «المتعة الجمالية» التي تحدث عند أرسطو ـ لا تتحققُ إلا في فعل نحْوي ينتمي إلى الكلام، أي:

1 ـ في تشكيل سلسلة من المركبات السّردية،

2 ـ في تناظُمِها تبعاً لقواعد التركيب و/أو المنطق الخطابي.

لقد أشارت عملية الاحتمال الدلالي، كما هي مبيّنة في الجزء الأول من «انطباعات عن افريقيا»، بأنه لا وجود لخطاب ممكن خارج وظيفة الإلحاق والمشابهة والانعكاس التطابقي للسان

(15) كيف كتبت بعضاً من كتبي، ص. 41.

كدليل (للكلمة وللسّيميات). وباعتبار أن المحتمل الدلالي شرطٌ أوليٌّ لكل ملفوظ، فإنه يتطلّب، في لحظة ثانية، مُكَمِّلَهُ، أي البنية التركيبية (الجملة) التي ستملأ بتمفصلاتها الفضاء الذي رسَم الجمعُ الدلاليُّ ملامحَه الأولى. لقد اشتغل الجزء الأول من «انطباعات عن افريقيا» على الوحدات الدّنيا من اللسان الثاوية في عمقه، أي على الكلمات كوحدات دلالية وعلى معنى تلاحُمِها. وقد أمكن لنا في هذا المستوى التوصلُ إلى قانون الدليل وجهاز المعرفة (وإعادة التعرُّف) التي تتمتع بهما الذاتُ المتكلّمة.

أما الجزء الثاني من «انطباعات عن افريقيا» فإنه يضع مشهداً لوحدة أكبر، هي الجملة بكل عناصرها وعلاقاتها. إن هذا المستوى الثاني أكثر ظهوراً في الكلام اليومي. وبالرغم من كونه لاحقاً داخل سيرورة الكتابة إلا أنه ينبغي وصفُه، في بداية أية قراءة تتماشى مع الحسّ المشترك. وحين يبدأ القارئ الغريب عن مُختبر روسيل بالجزء الثاني من الكتاب، فإنه سيصادف المحتمل لأنه سيصادف مرة أخرى الحكاية التي ـ كما سنرى ذلك ـ تنْتَظِمُ على شكل جملة مُحكَمَة البناء. وبالفعل، تبدأ الحكاية مباشرة بعد، وبتماشٍ مع إيقاع الجمْع الرمزي للجزء الأول من الكتاب. بهذا يكون المحتمل، كما يبدو ذلك من قول رُوسيل، هو المحتمل البلاغي، ويكون التعرُّف الحقُّ بلاغةً (حكايةً).

وعليه فإن الحكاية (البلاغة) تتَّبع الخيط التركيبي للجملة. فالمركبات البلاغية للحكاية هي امتدادات للمركبات النحوية. وتنفتح الحكايةُ المحتملة (الجزء الثاني من «انطباعات عن افريقيا») عبر تشكيل من الوحدات السردية الأولية. إنها مركّب اسمي يبدأ بالتمفصل ليلعب دورَ الفاعل داخل جملة هي الحكاية(16).

هكذا يبدأ رُوسيل بتعداد لائحة مسافري لِينْسي Lyncée عبر منْح صفات مُقْتضَبة لكل واحد منهم، بحيث ينتظم المركبُ الاسمي م. ا على شكل مركب وصفي (م + و) Syntagme attributif (S+A) ويظهر المقطعُ الذي غالباً ما يصلح كمحدد للمصدر داخل المركب الوصفي على شكل جملة. ينتج عن ذلك أن الجملة الكلية (الحكاية) تأخذ مظهر سلسلة من الجمل الأولية المحمولية prédicatives (التي يكون مركبها الاسمي مبتدأ ومركبها الفعلي خبراً) وذلك عبر مركبات وصفية متجاورة:

م ا1 م ا1 + م ا2 ... = (م + ص) + (م + ص)...

= [م + (م ا1 + ف + م ا2)] + [م + (م ا1 + ف + م ا2] + ...

وتصبح الحكاية تراصُفاً من الحكايات التي تتداخل الواحدة مع الأخرى بواسطة «المصدر» ـ الفاعل أو المبتدإ.

ويمكننا القول بأن المركب الفعلي يظهر في الحكاية حينما يبدأ المسافرون، وهم على أراضي الملك «تَالُو» الرّابع، عمليةَ افتداءِ للأسرى طويلة تتم عبر خلق «مُنتدى المتميّزين»

(16) حول المركبات الاسمية والفعلية، انظر:

Jean Dubois, **Grammaire structurale du français, I et II,** Langue et Langage, Larousse, 1965.

والاستغراق في نشاطاته. ويتضمن ذلك المركبُ الفعليُّ مقطعاً «فعلياً» : ف (المقاطع السردية التي تعيّن نشاطات «المتميزين») وكذا «المقطع الاسمي المفعول» م ا$_2$ (المقاطع السردية التي تعيّن نشاطات «المتميزين»)، يتعارض المركبُ الفعليُّ ف + م ا$_2$ مع المركب الإسمي م ا$_1$ تعارضَ الموضوع مع المحمول. هكذا تتمفصلُ البنيةُ الدنيا للحكاية كنسخة مطابقة لبنية الجملة المعيارية.

{ (م ا$_1$) + [(ف) + (م ا$_2$)] }

تتعقد هذه الصيغةُ حين نُضيف إلى تفرُّع المركب الإسمي م ا$_1$ (انظر ما سبق) تفرع المركب الاسمي المفعول. وبالفعل فإن كل واحد من هذه النشاطات الخارقة «للمتميزين» التي تلعب دورَ المفعول بالنسبة لل «فعل» الرئيسي للحكاية، أي افتداء الأسرى، تمتدُّ لتغدوَ حكايةً مستقلةً (جملةً معيارية) ذات فعل وفاعل ومفعول. ونحن نلاحظ هنا، على مستوى المركب الاسمي المفعول م ا$_2$، وجود تداخل آخر للحكايات (للجمل المعيارية) عبر تجاورُ مركّبات اسمية مفعولية فيها «الفعل» :

(ف) + [(م ا$_2$) + (م ا$_2$') + (م ا$_2$'') + ...]

= (ف) + [(م ا$_1$ + ف + م ا$_2$) + (م ا$_1$' + ف' + م ا$_2$) + ...]

هنا أيضاً يكون كل م ا$_2$ قابلاً لأن يمتد وينفتح ليغدوَ جملةً من نمط الفاعل والمحمول، وهكذا دواليك تكون تلك الجملة دائماً احتمالية شرط أن تخضع للقاعدة النحوية.

لنبسّط الأمر ولنقل بأن الحكاية تنبني كمتوالية من الجمل الدنيا التي تأخذ، بشكل متبادل، طابعَ مُركّب اسْمي فاعل ومركب اسمي مفعول (مقطع المحمول) داخل البنية التقليدية المعيارية للحكاية التي يلحم الفعل بين أجزائها :

مركب اسمي (موضوع)

[فا + [(م ا$_1$ + ف + م ا$_2$)] + [فا' + (م ا$_1$' + ف' + م ا$_2$')] + ...

الصفة = موضوع + محمول الصفة = موضوع + محمول

مركب اسمي (مفعول)

+ { ف + [(م ا$_1$ + ف + م ا$_2$) + (م ا$_1$' = ف' + م ا$_2$') + ...] }

موضوع ـ محمول موضوع ـ محمول

مركب فعلي (محمول)

وإذا نحن طبقنا هذه الصيغة على العالم الشّبحيّ للقسم الأول فإنها ستفضي بنا إلى إضفاء الطابع المحتمل عليه(17) إذ يجد فيها القارئ «غير المحنّك»، عبر الجدول المنطقي الذي هو جدول الملفوظ الإخباري، «موضوعاً ذا حقيقة مقبولة» نظراً لتوافقها مع القاعدة النحوية. بتعبير آخر، ما إن يصبح ملفوظٌ مّا قابلاً للاشتقاق من الصيغة السالفة إلا ويكون محتملاً بشكل تركيبي تام.

بهذا نتوصل إلى كون بنية الجملة المعيارية، مبتدأ وخبر، هي القاعدة التركيبية الأساسية للمُحتمل. ومن الممكن داخل هذا القانون الكشفُ عن صور ثانوية عديدة للمحتمل، ومن بينها نخص بالذكر: التكرار والانفصام والتعداد.

بين جُزءَي الكتاب علاقةُ تكرار: فالجزء الثاني استعادةٌ للأول مع تبايُن خفيف ناتج عن بنية الموضوع ـ المحمول. وبصيغة أخرى يكون الجزء الأول ترصيفاً لجُمل معيارية تمَّ اختزالها إلى نوىً بسيطةً (سيميات) لترابط من حيث هي كذلك. أما الجزء الثاني فإنه يكرّر نفس الجُمَل المعيارية بتنظيمها داخل العلاقة: موضوع ـ محمول، ويشكل هذا النظام تقوياً يمكّن من تحقّق المحتمل البلاغي.

في الجزء الثاني من الكتاب يلعب التكرارُ فيما بين المركّب الاسمي الفاعل والمركب الاسمي المفعول: فالمعطيات البيوغرافية التي يقدم روسيل من خلالها المسافرين يتمُّ استعادتُها وبشكل مُفصّل (منفتح) عبر نشاطات المسافرين داخل منتدى المتميزين. ومرة أخرى يتدخل التقويمُ في لحظة تظهر فيها بنية الموضوع ـ المحمول، ويكون المركب الفعلي حاسماً في هذا التمفصل.

هكذا يُدخل التكرار، في كل مرة، بعداً جديداً يسير بالقارئ أكثر فأكثر، نحو محتمل مكتمل؛ فمن الوحدات الدّلالية المتراصة نمُرُّ (عبر الترابط موضوع ـ محمول) إلى المركبات الاسمية لننتهي (دائماً عبر الترابط موضوع ـ محمول) إلى جملة دنيا شاملة ومكونة من مركب اسمي ومركب فعلي. إن المقطع المكرّر لا يكون كذلك أبداً بشكل ميكانيكي: فالزّيادة في مقدار المحتمل تُتابع مسارَها إلى أن يُحاصِر الترابطُ موضوع ـ محمولَ كلّ الوحدات الدلالية الصغرى. ويكتشف القارئ غير المحنّك في هذا التكرار التقويمي حافزاً (هو القياس) وزمنًا (هو الخطية: أصل ـ غاية) ويعترف من ثمة بـ«المبدإ الطبيعي».

إن الجُمل الدُّنيا (الحكايات الدُّنيا) المترابطة داخل المركب الاسمي المفعول أو الفاعل تولّد الزمنَ البلاغيّ باعتباره عُمقاً يؤدي إلى الأصل أو يحيل على الهدف، وباعتباره أيضاً عمقاً يتطلبه الملفوظ كشرط أوليّ لكل نزوع نحو المحتمل. فنحن لا نفهم ما يقع في مملكة «تَالُو» السابع إلا بفضل هذه الشبكة الزمنية التي تنبثق من التكرار المتتالي للسيميمات السردية عبْر نُمو البنية الجملية. فوحدها البنية الجملية للحكاية تقدم حافزاً أو مصدراً لما يقع في مملكة «تَالُو»

(17) يمكن استخراج بنيات مماثلة في الجزء الأول من الكتاب حيث تنتظم المقاطع معاً، في استقلالها، كحكايات يكون أكثر ملاءمة انطلاقاً من الجزء الثاني من الكتاب بما أنها هي التي تنبني كمجموعة متمحورة كلية حول توافق الموضوع والمحمول. إن الجزء الأول ليس «حكاية» احتمالية، فمركباته (جملةُ المعيارية) لا تندمج في بنية شاملة من نمط موضوع ـ محمول.

السابع لأنها بنية القياس للتعرف و/أو التعقل الخطي للتعرف. ولقراءة الإنتاج المُبْطَن للمحتمل يلزم القيامُ بعملية قلْبٍ، لأن الحافز والمصدر لا يوفرهما سوى تكرار البنية موضوع ـ محمول. بهذا تكون الحكاية بكاملها قابلة للاشتقاق من هذه البنية التي لا تقوم هي بغير تكرارها على مستويات متعدّدة. يتحقق المحتمل إذن عند إمكان اشتقاق كل مقطع من مقطع آخر داخل إطار بنية الجملة (المعلقة بالحافز والسيرورة الخطية).

وتُعتبرُ الاستعادةُ، باعتبارها إحدى الوظائف الأساسية للمحتمل، محايثةً للنص الرُوسِيلي لدرجة تجد نفسَها مستعادةً بدورها من طرف صورة التكرار والرّجع وإعادة النشر réédition. لنتذكر حصَانَ رُومِيلِيس Romulus بلسانه «الذي عوِضَ أن يكون مربّع الشكل كما هو شأن ألسنة نُظرائه، فهو يقترب من الشكل الذّلق للسان البشري. هذه الخاصية الملاحظة بالصدفة جعلت أورْبَان يقرّر محاولة تربْية رُومِيلِيس، الذي تعوَّد، خلال سنين من العمل، على تقليد أي صوت بشكل واضح كما لو كان ببّغاء» (إ.إ. 96). أو لنتذكرعائلة ألكُوت، تلك السلسلة من التجاويف الصدرية التي ترجِّع الصوت: «ينطق ستيفان بصوت قوي بكل ما يخطر ببَالِهِ من أسماء الأعلام والهمهمات والكلمات المتداولة، تغيير سجِلاّتها ونبراتها إلى ما لا نهاية؛ وفي كل مرّة ينزلق الصوتُ من صدر إلى صدر ليتجدّد بخلوصٍ بلوريٍّ، ممتلئاً وقوياً في البدء وواهناً أكثر فأكثر حتى التمتمة الأخيرة الشبيهة، فيما بعد، بالهمْسة» (أ.إ. 121). أو من الأفضل لنا أن نتذكّر تلك الصيغة الجديدة «لرُومْيُو وجُولِييتْ» التي تنتهي إلى فقْد أية صلة مع الصيغة الأصلية، التي يظل مصدرُها الشكسبيري واضحاً بفضل اقتباسات عديدة ملائمة لصيغة الجملة التي مرت بنا دراستُها. تستعيد تقنيات الإخراج هذا الاقتباس في صورة الدخان الذي يعيد تشكيل الصور: «وكان المشهد البخاري قد بدأ في الارتفاع متمسّخاً في بعض أنحائه. وبعد اختفائه قام دخانٌ جديد آت من المنْبع المعتاد بإعادة تشخيص نفس الشخصيات في وضعية مخالفة. وبما أن الفرح أخذ مكان الرُعب فقد كانت راقصات الباليه والإباحيّون مختلطين وراكعين يحنُون جبَاهَهُم عند ظهور الإلاه الأب الذي كان وجهُه المغتاظُ والجامد والمتوعّد في عنان الهواء يهيمن على كل المجموعات. كان الدخان يشكل هنا ذاتين متراصتين وقابلتين للإدراك بشكل مستقل» (أ.إ.157).

من الصعب ألاّ نقارب بين هذا الحضور الملح للتكرار في كُتُب رُوسيل والهوس التكراري في الأدب الأوروبي القروسطي والنهضوي (المذكرات، الروايات الأولى المكتوبة نثراً، حيوات الأولياء ... الخ). لقد أعطت دراسات متقدمة(18) دليلها على الأصل الصوتي والفُرْجَوِيّ للملفوظات كهذه، وهي التي تنبع لتوّها من المهرجان والسوق والحياة الصاخبة للمدينة التجارية، أو من الجيش وهو على أهبة الرحيل. فحين يصرخ الباعةُ ونذيرُو الحرب بأنواع التكرارات فإن هذه الأخيرة تشكل نواةَ ممارسةٍ خطابية تتكون في (ومنْ) أجل الإخبار. إنها ممارسة تنبني على شكل رسالة وترابط بين متكلم ومتلقٍّ. وفيما بعد تلجُ تلك الملفوظات التكرارية حقلَ النصوص المكتوبة

(18) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي. مترجم إلى العربية، دار توبقال للنشر (الدار البيضاء)؛ أعمال فرانسوا رابليه، مترجم إلى الفرنسية، دار غاليمار، 1976.

(لاسال، رَابْلي... الخ). وبما أن هذه الظاهرة حدثت في اللحظة نفسها التي انفلتت فيها البنية الأوروبية من هيْمنَة الرمز (القرون الوسطى) لتستسلم لسلطة الدليل (العصور الحديثة) فإنها تُشير مرة أخرى إلى أي حدّ توجع بنيةُ الحكاية إلى بنية التواصل الصوتي. ولأن روسيل يُوجَد في الطرف الآخر من التاريخ، أي في الوقت الذي يتفكّك فيه الدليل وتتعرّى فيه صيغته أمام مَنْ ينتج نصاً، فإنه يقع من جديد (وهذه المرة عبر مسافة تمكّنه من إعادة إنتاج الظاهرة على كل مستويات البنية) تحت فتنة تكرار القياس الذي يكون في أساس الملفوظ (المحتمل).

أما التعداد القريب من التكرار، والذي يشكّل بدوره صورةً صوتيةً(19) بامتياز (وبالتالي صورة ذات فعل محتمل) فإنه يقدم نفسَه أيضاً داخلَ إطار الترابط: موضوع ــ محمول، المحَلّل آنفاً. إنه يتبدى في متوالية من المركبات الاسمية التي تشكل موضوع الحكاية (كلائحة مسافري لِيَنْسي مثلاً)، وكذا في التسلسل اللانهائي للمركبات الاسمية المفعولة (اكتشافات المتميزين). فالتعداد صورةٌ متواترة داخل «انطباعات جديدة عن افريقيا»، إذ يكفي أن تنتظم وقائعُ «عبثية» في متوالية من التعدادات بشكل يُستعاد فيه العبث من طرف كل عنصر من المتوالية لكي يغدوَ ذاك العبثُ محتملاً لأنه قابل للاشتقاق من جدول تركيبي معطى. وهكذا فإن:

شاهد ...

ـ سينا cinna المتآمر وقد غدا على كرسيه

صديق أوجست بعد أن شم رائحة الشرك؛

ـ الحذاء الذي يداوم على زيارته يسوع الصغير؛

ـ الجارية التي رمي إليها بقصبة مصّ العصير tir-jus؛

ـ دانيال المتعاطف مع الأسود في الحلبة؛

... (ا.ج.إ. 141)

ونفس الأمر يسري على تعداد دلائل مضللة وملفوظات خاطئة. فهي ليست احتمالية أيضاً، ومتواليتها، باعتبارها مجموعاً تركيبياً من الوحدات القابلة للاشتقاق الواحدة من الأخرى، تشكل خطاباً احتمالياً لأنها قابلة بدورها للاشتقاق من بنية الجملة المعيارية.

لنشدد أيضاً على كون التعداد استعادة تقويمية لمركب أصلي. فالتقويم الذي تمارسه يرجع إلى مستوى معجمي لا إلى مستوى نحوي (كما هو حال التكرار). هكذا يقدّم التعداد نفسه كمتوالية ترادفية تجمع بين التركيب (التوالي) والدلالة (الترادف).

مشكلةُ الإنْتاجيّة عبرَ اللّسَانيّة

إذا نحن أضفنا إلى جزءي «انطباعات عن افريقيا» الاعتراف الذي يقوم به روسيل بصدد تقنيات الكتابة في «كيف كتبتُ بعض كتبي» (المزاوجة بين الكلمات انطلاقا من تجانسها الصوتي وملأ الفراغ الناتج عن ذلك بـ«قصة»)، فإننا سنحصل على خطاطة كاملة للسيرورة المحتملة.

إن عملية الإنتاج النصي تبدأ عند روسيل انطلاقاً من جمع للدوال وهي لا تفترض، لذلك، أي «مفهوم» أو «فكرة» سابقين على فعل الكتابة سوى «برنامج أولي» للآلة المتضمنة لوظيفتين: التطبيق (جناس الدوال) والنفي (اختلاف المدلولات). وللتوّ تنتج هاتان العمليتان، في مجملهما، خطاباً احتمالياً من الناحية الدلالية (ا.إ. الجزء الأول) قبل أن يتم ذلك من الناحية التركيبية (ا.إ. الجزء الثاني). داخل حكاية منتظمة كما وضحنا ذلك. في هذا الطرف من السلسلة المنتجة، يغيب الاعتباطي المسبب للكتابة ومعه وظائف «برنامجه الأولي» ويتم شطبُها أو نسيانها. إن هذه العملية المتجاوزة للزمن extra-temporelle (النابعة من زمنية 1) التي تسبق الملفوظَ المحتمل تكمن مهمتُها في فتح الكلام عبر تجميع للدوال على أساس تعارُض منطقي

الخطاب الواصف (التفسير النظري)	الخطاب (الحكاية البلاغية = تركيب المحتمل)	المدلول (دلالية المحتمل)	الدال (الاعتباطي)
«كيف ...» (0)	آ.إ. (2)	ا.إ. (1)	«كيف...» (- 1)

للمدلولات ولكي يتم فهمُها بدورها وإخضاعها للعملية المحتملة، يلزمُ أن تخضع للاستعادة من طرف خطاب في الدرجة الصِّفْر يكون وصْفياً وتفسيرياً، «كيف كتبتُ...». وهذا الخطاب الواصف فُضّلةٌ «علمية» وتخطيطٌ ذو منزع ذهني لممارسة تظل في مرتبة أدنى من التفسير ذي السيرورة المحتملة. وإذا ما فرضت الخطوة «النظرية» نفسَها، بالرغم من ذلك، على مَنْ يرغب في إيصال ممارسته إلى ثقافة مبْنِية على أساس جدول لاستهلاك المنتوجات، فإن الخطاب النظري سيأخذ آنذاك شكلَ نص في الدرجة الصفر، أي شكْل خارج نصٍّ لا يملك مكانه داخل إنتاجية (حياة) الكاتب نفسها. غير أن ذاك الخطاب ملفوظٌ أخير (متأخر) نحن مطالَبون بانتزاعه من نقطة الصفر تلك لغرْسه في فضاء سابق على الوصف المحتمل (في ما هو خارج الزمن).

وإذن، فإن «خارج النص» هذا، بالنسبة لكل قارئ عاديٍّ (بالنسبة لكل ذات تنتمي للحضارة المتكلّمَة)، نصٌّ أول يكون أصلاً لكل عملية محتملة. وعلى قارئ المحتمل أن يقوم بعملية قلب:

مدلول (دلالية المحتمل)	خطاب (حكاية، بلاغة = تركيب المحتمل)	خطاب واصف (تفسير نظري)
آ.إ. (1)	آ.إ. (2)	(«كيف كتبت...» α)

لا يتم إدخال هذا القلب في سيرورة الإنتاجية النصية إلاّ لأجل إضفاء الطابع المحتمل عليه بدوره، ولإفهامنا أن تلك سيرورةٌ ذاتُ منزع ذهني ولجعلها أيضاً متلائمة مع عقلانية عارفةٍ ومحدّدة بالحافز والغائية؛ وبالإجمال لتحويلها إلى *انطباع* وأثر محقّق. وسيظل مشكلُ بداهة الإنتاجية الكتابية، إذن، غيرَ محْلول أبداً، لذا ستأتي «انطباعات جديدة عن افريقيا» كمحاولة لملء الفراغ الحاصل. وبما أن هذا الكتاب، سواء عبْر عنوانِه أو مضمونِه، استعادةٌ تقويمية لـ«انطباعات عن افريقيا» فإنه يختلف عنه من خلال توظيف المعنى الآخر لكلمة انطباع (= فعل الضغط والطبع). إن «انطباعات جديدة عن افريقيا» لا يُصفِّفُ على الصفحة الأثرَ وإنما الصناعةَ، لا الاحتماليّ وإنما الإنتاجيةَ النصيةَ. وإذا نحن قرأناه بالمقارنة مع «انطباعاتَ عن افريقيا»، فإن هذا الكتاب الأخير يُضيء (كما وضحنا ذلك آنفاً من خلال الاستشهادات التي أخذناها منه) مختلف مستويات السيرورة المحتملة. وإذا ما هي قرئت في مجالها الخاص فإنها تقوم بإعادة تقديم بلورة نص داخل البنية الخطابية للاحتمالية، وبالرغم عنها وضدها.

وقد اقترح روسيل ذلك سَابقاً في «انطباعات عن افريقيا»، إذ أن العمل النصي (المتميز عن الانطباع المحتمل الذي يمكن الخروج به منه) يذكّر بفضاء *المسرح* ونظام *الحرف الهيروغليفي* وتوافقهما الأساسي. «وبفضل تشابه الشخصيات، فإن هذه المتوالية من اللوحات كانت تبدُو مرتبطة بحكاية دراسية مّا. وفوق كل صورة كنا نقرأ، بمثابة عنوان، بعضَ الكلمات «*المرسومة بالريشة*» (آ.إ.13. التشديد من عندنا). إن كل خوارق «المتميزين» (هل يلزم الإلحاح على كون هذه التسمية تُبعد عن كتاب رُوسيل كلَّ تأويل يتمحور حول المقارنة والتشابه والاحتمالية، لتخصص له مكانةَ السَبْق والعُمق المحفور في الفعل المتميز للكتابة)[20] موجهةٌ نحو المسرحة ويتم تفكيرها عبر الخشبة. مقصدُ هذه الخشبة ليس إضفاء الطابع المحتمل على الغرابة (كل شيء في الفرجة) بقدر ما هو توضيح أن الفضاء (الخشبة ـ قاعة العرض) والممارسة (اللعب الجدي) ليسا خاضعين لسيطرة المحتمل (كل شيء يغدو احتمالياً لمن يوجد خارج اللعب، أي خارج فضاء الكتاب أي القارئ، المستهلك). ويبدو أن هذا المسرح المتميز مَجَازٌ للممارسة النصية، في الوقت الذي يتم فيه إعلان اللعب المسرحي كخلاص وحيد ومُمكن من السذاجات ذات الفعل المحتمل؛ «يا نادل، ما رنينُ الجرس هذا؟ ـ إنه الخلاص. ـ إذن اسقني مُهرّجاً» (آ.إ. 14)[21].

صورة «النص» حاضرة بالضرورة في هذه الكتابة التي تستْعرِضُ نفسَها، فهي تركز على خصائص العمل النصي. والنص هو قبل كل شيء نصٌ غريبٌ ونصُ غرابةٍ وآخرُ ومخالفٌ للسان الخاص و«للمبدإ الطبيعي»، وهو غير قابل للقراءة، ومتميزٌ ولا علاقة له بالمحتمل. وسواء أكان النص هيروغليفيا أم على صحيفة، أو «بُونيكيليًا»، وسواء كان صينياً أو موسيقياً (هانْدَل) فإنه

(20) بنفس الشكل، فإن اختيار افريقيا كخشبة للمسرح «المتميز» يؤكد مرة أخرى على غرابة التطور الكتابي الذي يسبق «الانطباع الأول»، عبر إثارة فضاء مغاير بشكل لا يقبل الاختزال، فيه تتم لعبة سيرورة النص.

(21) إن الوظيفة «التعليمية» التي حملها روسيل للمسرح معروفة: فمسرحيتاه «النجمة في الجبهة» و «غبار الشموس» ومعها الاقتباس المسرحي لـ Locus Solus لا تزال تحتاج للتحليل وللبرهنة على مجهود روسيل في الانفلات من الطوبولوجية الخطابية (الرمزية) ومن التمثيل المحتمل.

يكون دائماً مختلفاً عن كلامنا الصوتي «لا تصل إليه مسامعُنا الأوروبية، ويتمّ عبر مقاطع صوتية مُبهمة...» (أ.إ. 115)؛ إنه عبارة عن أرقام أكثر ممّا هو كتابة. والنصوص الفرنسية الوحيدة المحتملة، أي غير الغربية، هي رسائل تستهدف فهماً مباشراً أو صفقةً (كرَسائل الأسْرى الذين يطالبون فيها أبناءهم باقتدائهم). خارج الصفقة تقدم الكتابةُ الفرنسيةُ نفسها كرقم (رسائل فيربور فلور Verbor-Flore) أو كشيء يصلح لفكّ رموز كتابة غير مقروءة («البونيكيلي»). النصُّ أيضاً حركةُ إعادة تنظيم، إنه «مرور» «محموم» ينتجُ عبْر الهدم. فآلة «لويز» تشكّل الصورة المثلى لهذه الوظيفة، إذ أن هذا الاختراع نابعٌ أولاً من الكتب التي قرأتْها «لويز». إنها بهذا المعنى هجرةٌ للنُّصُوص. وفيما بعد يكْمُن عملُها في إعادة صُنع ما قامت به سابقاً، وذلك عبر إعادة كتابة ما خطته الريشة سابقاً بقلم الرصاص: «بدأ القلمُ في الجرْي صعوداً وهبوطاً على الورقة البيضاء مُتّبعاً نفس المقاطع العمودية التي خطتها الريشة سابقاً. في هذه المرة لا يؤخر الشغلُ استعمال الملوّن ولا استبدال الأدوات ولا سحق الألوان مما يجعل القلمَ يتقدم سريعاً. في الخلفية يظهر نفس المشهد، إلا أن أهميته أصبحت الآن ثانوية لأنه *ألغي* من طرف شخصيات الواجهة. *فالحركات* وقد أخذت عفويتها، والعادات المحددة والهيئات المرحة والغريبة، والوجوه الصارخة بتشابهها، كل ذلك كان يملك التعبير المطلوب الذي كان طوراً كئيباً وطوراً مرحاً... فبالرغم من تناقض عناصر الديكور، كان الرسمُ يعطي فكرةً دقيقة عن مرور محمومٍ في الشارع» (آ.إ. 209، التشديد منا).

كيف لا نقرأ في هذه السطور مجازَ العمل النصي الذي يخترق الكلام (الرّسم بالريشة) ويمتصه ويلغيه في حركة محمُومة ليتجمّد بدوره في انطباع جديد مشابه ولو كان *مغايراً*.

هذه الممارسة النصيةُ لا تمتُّ بصلة إلى أية طاقة غائية أو ميتافيزيقية؛ إنها لا تنتج غير موتِها الخاص، وكلُّ تأويل يهدف إلى إقرارها في أثر منتوج (احتمالي) يكون خارجاً عن فضائها المنتج. هكذا إذن تترابط صورة الموت جدلياً مع صورة الآلة: فالنص جنائزي *بنفس الدرجة التي هو بها مُنتَج*. فمُوسَم Mossem يكتب عقد وفاةِ سيدْرَاه Sidrah، بينما يقوم كار ميخَائيل Carmichaël بتمْزيق النصِّ المكتوبِ باللغة المحلّية، «هذا النص *الجهنمي* الذي كان يذكره بساعات عمل طويلة *مقلقة ومملة*» (آ.إ. 454، التشديد منا)، ليضع حدّاً لمغامرة «المتميزين» وللحكاية، ومعهما نصُّ رُوسيل.

إن فهم الإنتاجية النصية، كإنتاجية تهديمية وإلغائية وماحية للذات، لا يؤدي إلى تصور للنصّ الأدبي «كأدبيةٍ» تكْتفي بذاتها في عُزلة كاملة ومحظوظة. فحكمٌ كهذا سيكون ذا صلة حميمة بقراءة تضفي الاحتمالية على العمل «الأدبي» الذي وضحنا سابقاً أسسَه الإيديولوجية وحدودَه التاريخية. على العكس من ذلك تفضي بنا هذه الفرضيةُ إلى قانون حانَ وقتُ التصريح به وهو أن *الإنتاجية النصية هي المقياس المحايث للأدب (النص)* إلا أنها ليست الأدب (النص)، بنفس الشكل الذي يكون به كلُّ عمل المقياسَ المحايثَ لقيمةٍ مّا دون أن يكون تلك القيمةَ نفسَها.

إن وجود «انطباعات جديدة عن افريقيا» بين أيدينا قادرٌ على حلّ التمييز بين المقياس

المحايث / المنتوج، والعمل / القيمة، والإنتاجية / النص، والكتابة / الأدب. فإذا كانت «انطباعات جديدة عن افريقيا»، كما هو حال كل نصوص رُوسيل، استعادةً (نسخاً، تضعيفاً) للاشتغال اللساني، فإن ما تحاكيه ليس الخطاب المحتمل (فوظائفُ المحتمل تم وضعُها في المستوى المعجمي والمدلولي في ا.ج.إ) وإنما مسار الكتابة عبر الكلام؛ فمشكل ا.ج.إ. هو *تسلسل* ما سيُقرأ كنص، وكذا تسلسل المعمار الذي يحيا من شقوق الكلمات.

وإذا كانت ا.ج.إ. غريبة عن إشكالية المحتمل فإنها ليست *رسالةً* موجهةً لإعطاء أثر أي أنها لا تحكي أيةَ مغامرة ولا تصفُ أية ظاهرة محدّدة ولا تكشف أيةَ حقيقة سابقة على إنتاجيتها. وبما أنها بنية لغوية لا تؤدي إلى مقْصد مُحدّدٍ وإنما تستنزف طاقاتها في توجيه الكلمات نحو الصورة، فإن ا.ج.إ مجهود للانفلات من مُسْبقاتنا المركزية الخاصة بالإخبار، وبتجديد المعرفة بوحدة جوْهرية سابقةٍ على الممارسة التي تبْنيها.

إن البنية الدلالية لـ ا.ج.إ متواليةٌ من حيث الاختلافات وتراصُفِ الأضداد واجتماع ما لا يُركّب؛ وهي إذا قرئت كأثرٍ (رسالة احتمالية) فإنها تكشف ـ كما رأينا آنفاً ـ عن الجمْع بين سيميمات متعارضة باعتبارها الصورةَ الدلالية الأساس للعملية المحتملة. بل إنها، أكثر من ذلك، وهذه المرة داخل مسار النص نفسه، ترتكز على شيء مُركّز يتمثل في كون الإنتاجية النصية تهْدم الهويةَ والتشابهَ والإسقاطَ التطابقي؛ إنها لاهُويةٌ وتناقضٌ فاعل.

تتحدى البنية التركيبية لـ ا.ج.إ. القاعدةَ التركيبية للمحتمل، أي الترابطَ الجملي (موضوع ـ محمول) وللعلاقات البنيوية التي تحددها، كما للحافز والعملية الخطية. وبالفعل فإن كل فصل من فصول ا.ج.إ يتضمن على الأقل جملةً معيارية، إلا أن هذه الجملة غارقةٌ في استعادات وتكرارات لجُمل أخرى ومركّبات أو مقاطع تشكّل أدْراجاً متفرعة وذات أقراص منفصلة ومربوطة بالقوسين. إن هذا التسلسل الإرْجَاعي anaphorique يفجّر البنية (بنية الجملة، والحكاية، وكل بنية ممكنة) عبر استبدَالِها بترابطات دالة ولو كانت غير بنيوية(22). وباعتبارها لمحاتٍ حقة فإن هذه الاستعادات إذا أخذت داخل أقواسها (التي تصل حدود التسعة) فإنها تهشم سطح البنية حيث كل مقطع قابل للاشتقاق من الكل أو من مقطع آخر، وتدمر الخط: موضوع ـ محمول. وكما لو كانت تلك الاستعاداتُ تشبه مهنة شبح الأفْجَار aubes أو تشبه آلة لُويز، فإنها تقومُ ببناء فضاءٍ وحجْم وحركة لامتناهية. وبما أن هذه الإشعاعات الموجودة بين قوسين تكشف بهذا الشكل عن الاشتغال الاستعادي العابر للبنية، فإنها تعُود خُطوةً خطوةً إلى البنية، أي إلى موضوع ـ محمول، لتمكّننا من قراءة لغة مبنية (محتملة)، أو لتؤكد أن المحتمل يوجد في مستوىً آخر غير مستوى العمل النصي. وما علينا إلا أنْ نحاول بشكل أوضح تفسير هذا السجل المزدوج (الإنتاجية / المحتمل) الذي يلمسه روسل من خلال ا.ج.إ.

هكذا يتم بين بنية المنتوج «الأدبي» وبنية الخطاب التواصلي ترابطٌ جديد داخل العقلانية العارفة (داخل الصيغ المنطقية للتعقّل intellection)، بحيثُ تقابل كلُّ وحدةً من إحدى

(22) هكذا يأخذ النص طابعاً مزدوجاً؛ فهو يتضمن، من جهة، بنية معيارية بدائية تصف ظاهرة ما، ومن جهة أخرى، ينتج إرجاعات تشير إلى وحدات خارج البنية. إن هذا الاشتغال النصي يبدو أساسياً لشكل ممارسة للكتابة. لنذكر بأن الحروف الصينية تنقسم إلى Wen (أشكال بدائية ذات منحى وصفي) و tsen (حروف مركبة ذات منزع إشاري indicatif).

البنيتين وحدة (واحدة) من الأخرى، وهو ما يجعلنا نسمي التأويلات التي نقدمها للبنيتين تأويلات تشاكُليّة isomorphes. ونحن نعرف بأنه إذا كانت كل نماذج شبكة بديهيات معيّنة متشاكلةً الواحدَ مع الآخر، فإن هذه الشبكة تكون *أحادية الشكل* monomorphe. إن الأثر المحتمل أثر من التشاكلات بين بنيتين خطابيتين (البنية الأدبية - بنية الملفوظ التواصلي) داخل شبكة البديهيات المنطقية الأحادية الشكل هذه (23) التي هي نسقُ معقوليتنا. ففي نسق معقوليتنا، من المستحيل تحديدُ طابع بنية غير منطقية (نتاج «أدبي» غير احتمالي) بمساعدة صيغ مأخوذة من نفس النسق الرمزي، ذلك أن كل واحدة من هذه الصيغ - وفيها أيضاً - نتيجة لهذه الشبكة المنطقية (اللغوية) التي تنتظم البرهنةَ، إلا أن كل صيغة صحيحة بُالنسبة لكل تأويل تفترضه تلك الشبكة.

على العكس من ذلك، فإن الإنتاجية النّصية لـ ا.ج.إ. لا تنْصاع إلى نظرية أدبية وصْفية. فالشبكة الأكْسيومية المنطقية، التي تفترضها من أجل تعقلها، هي من طبيعةٍ متعدّدة الأشكال. ونحن في تعددية الأشكال هذه لا نستطيع أن نفكر دائماً، وفي الوقت نفسه، في بنية ما وفي نفْيها، في تلاؤم مع مبدإ مّا وفي نقيضه، في قانون نحْوي وفي خلل في عائد ضميري. ومن البديهي إذن أن تعددية الأشكال هذه تذكّر بأحادية الشكل ولا يمكنُها الاستغناء عنها. ففي حالتنا، بالإمكان *التعبير* عن كل صورة من ا.ج.إ.، تنفلت من الجدولة النحوية (المنطقية)، من خلال أحادية الشكل، فتلك الصورة لا يمكنها أن تشتق منها لأن: 1) عملية الاشتقاق ستصطدم بفراغات غير بنائية: القفزات الإرجاعية. 2) لأنها ستكون طويلة جداً وبالتالي غير قابلة لأن تغدو توضيحاً برهانياً.

لنذكّر أيضاً بأننا بتكسيرنا لبنية الجملة المعيارية (التركيب المحتمل) والمماثلة الخطابية (الدلالية المحتملة) تكون *الإنتاجيةُ النّصية* التي تضعها ا.ج.إ. فاعلةً داخل فضاء لساني غير قابل للاختزال إلى المعايير النحوية (المنطقية)، وهو فضاء سمّيناه، في غير هذا الموضوع(24) *لانهائيةً ممكنةً*. ففي اللغة الشعرية، كلانهائية ممكنة، يوضع مصطلحُ الاحتمالي بيْن قوسين، إذ أنه مصطلح يكون صالحاً في المجال المتناهي للخطاب الخاضع لخطاطات بنية خطابية متناهية. ومن ثم فهو يَبْرُزُ مجدّداً وضرورةً حين يقوم خطاب متناهٍ أحاديُ الشكل (فلسفة، تفسير علمي) باحتواء لانهائية الإنتاجية النّصية، إلا أنه مصطلح لا يتم تمريره داخل هذه اللانهائية نفسها التي يكون فيها أي «تحقق» (التلاؤم مع الحقيقة الدلالية أو مع الاشتقاقية التركيبية) مستحيلاً.

نستطيع الآن صياغةَ ما سندعوه «مشكلة الإنتاجية عبر اللسانية»

ليس بالإمكان، بخصوص نصّ يتم أخذه كإنتاجية نصية (إ.ن) وضع سيرورة نسقيةٍ وبنائية من أجل تحديد هل تكون صيغةٌ معينة (مقطع ما مأخوذة من إ.ن محتملة أم لا؟ أي هل

(23) وهو مصطلح مألوف بالنسبة لديدكايند Dedekind سنة 1887، وقد استعمل فيلبين Velben (1904) مصطلح «مقولي» وفي تصوره التعارض بين الجملة المقولية والجملة الانفصالية. أمّا فهمنا للمصطلح فإنه ينتمي إلى مستوى منطقي عام.

(24) انظر: Pour une sémiologie des paragrammes، ضمن النسخة الفرنسية لهذا الكتاب.

تكون مُتلكة لـ: 1) الخاصية التركيبية للإمكانية الاشتقاقية داخل إ.ن. 2) الخاصية الدلالية للحقيقة المطابقة. 3) الخاصية الإيديولوجية للأثر الفاعل.

ومن البديهي أن مفهوم الإنتاجية النصية يضعُنا على مستوى من البرهنة يذكّر بما حددته الرياضياتُ كـ نظرية لا متحدّدة جوهرياً(25). وإذا كان مفهوم «اللامتحدد» يدعو إلى اللبس (وفي سياقات أخرى يعني أنه في غير الإمكان معرفة صحةِ أو خطإ فرضية ما)، فإنه ذو أهمية قصوى بالنسبة لحديثنا، ونحن نعرف بأن المؤديات الأخيرة لهذا المفهوم في المنطق تعني أن «كل مُسلّمات المنطق العام قابلة للمعرفة، إلا أنه لا وجود لإجراء أو طريقة تمكننا، إزاء كل صيغة (وفي عدد محدود من الخطوات المنطقية)، من تقدير ما إذا كان ذلك مسلمة أم لا»(26). إذا ما ارتبط مفهوم «اللامتحدّد» بالإنتاجية النصية فإنه سيعني أن الإجراء الكتابي (العمل والفكر المتحرّك) غريب عن مفاهيم البرهنة والتحقق. والحال أن السؤال التالي ينطرح بصيغة ما المحتملُ إن لم يكُن الإمكانية الضمنية للبرهنة والتحقق من كل نسق أحادي الشكل؟. إن «حقيقة» الإنتاجية النصية ليست قابلة للبرهنة أو التحقق، وهو ما يعني أنها تنتمي إلى مجال مغاير للمحتمل. «فحقيقة» أو ملاءمةُ pertinence الممارسة الكتابية هي من طبيعة مغايرة: إنها لا متحددة (غير قابلة للبرهنة أو التحقق) وتتمثل في *إنجاز* الحركة المنتجة، أي إنجاز مطافٍ كتابي يصنعُ ويدّمر نفسَه في سيرورة *تعالق* أطراف متعارضة أو متناقضة. ليس بالإمكان إخضاع هذه الإنتاجية اللامتحدّدة لإجراء *تحققي* (ذي فعل محتمل) تكون كل نظرية وصْفية للمنتوج الأدبي متشبّعة به، لأن «النفهم يُجَهل أيضاً *علاقة* الأطراف حين تكون مطروحة بشكل مستعجل. فهو مثلاً يتجاهل طبيعة الرابطة copule (*) في الحكم الذي يعين كون الفردي (الخاص) والذات هما أيضاً اللاخصوصي والكوني»(27). إن تلك الإنتاجية تنتمي إلى منطق جدلي يفهم ملاءمة كلّ ممارسة (لا تكون الممارسة الكتابية إلاّ نموذجاً منها) باعتبارها جوهرياً سيرورةً لا تكون مطابقة لذاتها (وبالتالي مطابقة أيضاً لمفهوم السيرورة والممارسة) إلا من حيث هي سلبية مطلقة (جدلية).

ذلكم هو المشكل الذي تسعى ا.ج.إ إلى حلّه. مع ذلك لا يمكننا أبداً أن نتغاضى عن أن الحل، إذا وُجد، سيكون ملتبساً. فنصُّ رُوسيل يظل دائماً مزدوجاً ومتفرعاً: فهو يعيش مشكلتَه المتمثلة في الإنتاجية النصية لكنه يرغب أيضاً في أن يكون احتمالياً؛ إنه ينتج، إلا أنه يجعل ما ينتج محتملاً، إنه استرجاعي، غير متشابه وغير إخباري، لكنه أيضاً بلاغي؛ وهو جهاز لكنه أثر أيضاً. ولأن رُوسيل قام بفتح الإنتاجية، بفضل هذه الأنماط الثلاثة من التوغلات، فهو يجد

(25) يكون نسق معيّن لا متحدّداً حين لا نستطيع أن نقرّر إن كانت كل صيغة من ذاك النسق خاطئة أو صحيحة، انظر بصدد اللامتحدّد هذا: R.M. Robinson, An essentiel Undecidable Axcom system, *in* **Proceedings of the Int.** Congress of Math. Cambr. (Mass.), 1950, Tarski, Moskowski, Robinson, Indecidables theories, Amesterdam, 1952.

(26) R. et M. Kneale, **The Developpment of Logic,** Oxford, 1964, p. 732

(*) الرابطة هي العلاقة الكائنة بين طرفي القضية المنطقية (الموضوع والمحمول) والتي تحدد هويتها سلبا أو إيجابا ("هو" أو "لا" مثلا) ـ المترجم.

(27) Hegel, Science de la logique, *in* **Oeuvres complètes,** T. V, p. 389

نفسَه مضطراً إلى شحنها في بلاغة لها من التشدُّد ما جعل تمزُّقَ بنية الكلام المحتمل مُستبعداً. هكذا تعوض الأبياتُ الشعريةُ النثرَ، وتأتي القافيةُ ـ باعتبارها المظهرَ الأساسيَّ للجمع الرمزي ـ بتزْيين هذا البناء. آنذاك نفهم أنّ رُوسيل يظل دون القطيعة بين الإنتاجية النصية والقراءة المحتملة. فلديْه يقوم المحتمل بتوجيه الإنتاجية النصية وليس العكس. إن النص الرُّوسِيلي عمليةُ احتمالية تحاكي إنتاجها ؛ وإذا ما هو تصوّر إمكانية مسافةٍ بين الإنتاج والعمل، فإنه لا يعيش نفسه كعلم لذاك الإنتاج وإنما كتخييل يقدم نفسه كمعرفة. إن الفعل الرُّوسيلي ذو منزع ذهني مقيد إلى فكر الدليل (الاحتمالي) ويجعل من نفسه محتملاً بالضرورة عبر البلاغة (الشعروالقافية). قبل ذلك بكثير استطاع لوترِيَامُون السيرَ أبعد. فـ«أغَاني مَالدُورُورْ» و«الأشْعار» حركة إنتاجٍ طرحت مرة وإلى الأبد أمامَ التاريخ النصي الآتي مشكلةَ الإنتاجية عبر اللسانية المصاغة. صحيح أن هذه النصوص لا تنفلت من قبضة اللّسان والخطاب والملفوظ وبالتالي من قبضة المعنى، إلا أنها تنبني من خلالها. وإذن فإن كل تلك العناصر لا تخضع إلا لقاعدة محتملة واحدة هي البنيةُ النحوية والمنطقية والتركيبية (قواعدُ معنى الخطاب)، ولا تنتهي إلى غموض الدليل وإلى بلاغة عُرفية.

لكن نص روسيل بالشكل الذي هو عليه، يُبرز ويُؤكد أكثر المرحلة الجديدةَ التي يبدو أن ثقافتنا اجتازتْها منذ نهاية القرن الماضي (مع مالارمي ولوترِيامون، وفي مستوى آخر أساسي ومحدّد، مع ماركْس). يتعلّق الأمر بالانتقال من الثنائية (ثنائية الدليل) إلى الإنتاجية (العابرة للدليل).

لقد كانت القرون الوسطى ـ وهي عصرُ الرّمز ـ العصرَ السيميائيَّ بامتياز. فقد كان كلُّ عنصر يقوم بالدلالة في علاقة مع عنصر آخر تحت السيطرة الموحدة «للمدلول المتعالي» (الله). لقد كان كلُّ شيء محتملاً، أي أنه كان قابلاً للاشتقاق من نسق متراصٍّ وأحادي التركيب. وقد جاءت النهضة بالدليل المزدوج (مرْجع ـ مائُول، دال ـ مدلول) بشرط وحيد يكمن في وضعها معاً مع ما تضعّفه وتحاكيه وتمثّله، أي شرط *مطابقة* كلام معين (تقنية) مع واقع معيّن (حقيقة تركيبية أو دلالية). أما العصر الثالث الذي يبدو أنه استيقظ من خلال الطليعة الأدبية وفي بوتقة علم غير وصفي (وبالتالي *تحليلي*) أو أكسيومي، فإنه يتحدى الدليل والكلام ويستبدلهما بالسيرورة التي تسبقهما. فمكان الذات المتكلّمة أو الواصفة ـ الكاتبةُ لعمَل معيّن (بتّغاء رُوسيل) تتكون صورة لا تزال غريبةً وضبابيةً وصعبة الإمساك ومضحكة بالنسبة لمستهلك المحتمل؛ إنها الذاتُ المضادة المنتجة للمقدار المحايث لما يتشيأ كنص. ويبدو أن روسيل يقترح هذه الصورة الغريبَة عبر الدّيك موبسيس Mopsus (انظر نصّ روسيل Locus Solus) الذي يخط بدمه «رُسُوماً هندسية غريبة ومختلفة باستمرار مادام يرفض الكلام». إن كتابته نسخٌ من الدرجة الثانية، فهو يوجد بين «الصوت والصورة» وينتهي إلى التعبير بشعر ذي بناء ألكَنسدَرانِي alexandrins(*).

(*) العروض الالكسندراني ينبني فيه البيت الشعري علي اثني عشر مقطعا صوتيا sylabe. المترجم.

إن كل الفضاء المعاصر يساير هذا النشاط النصي الذي لم تعمل السنواتُ الأخيرة إلاّ على الزيادة من حدّته؛ فعالمُ الشُغل يطالب بمكانته مقابل مكانة القيمة وحقلُ العلم يستنزف نفسَه في بحث منتج وهدّام لا يكون أبداً محتملاً وإنما «استرجاعياً». وإذا كان صحيحاً أنه بإمكاننا تعريف ثقافة ما انطلاقاً من علاقتها بالدليل (بالكلام)(28)، فإنه من البدهي أن الثقافة التي تبشّر بمعاداتها للاّهوت، تهْدم الخصائص الأساسية للدليل (الثنائية، البنية القياسية، البناء المجازي للمعنى و/أو للبلاغة) بهَدف استبدالها بانتقال جدلي للمقاطع اللسانية (التي تكون متغيرة أكثر من كونها مجرد دلائل ـ دوال / مدلولات) التي تكون غير قابلة للاشتقاق والمطابقة وتكون لامتناهية مادامت مشتقة من شيء معطى سابق على الإنتاجية نفسها. إن هذا الانتقال ليس عملية سيميائية بالمعنى القروسطي، لأن المعنى ليس مشكلة من مشكلاته، وإنما ما يسبق المعنى ويتجاوزه. وتكون الإنتاجية التي تتحدث عنها متجاوِزة، كالعادة لعِلْمِها؛ فلإقامة عِلم لهذه الإنتاجية، يلزم الانطلاقُ من السيميائيات، لكن ليس منها وحدها (إذا نحن أردنا تلافي المنمنمات التزيينية في القرون الوسطى)، وإنما عبرها، باعتبارها جهازاً لا باعتبارها نسقاً قاراً. على كل حال، فإنه لا مجال للمحتمل داخل عالم الإنتاجية عبر اللسانية؛ إنه يظل خارجَها، كاحتكار جهويٍّ لمجتمع الإعلامِ والاستهلاك.

1967

(28) J. Lothman, "Problèmes de la typologie des cultures", *in* **Information sur les sciences sociales**, avril-juin, 1967, p. 29.

الشّعْرُ و السّلبِيَةُ

« ألا يلزمنا التأكيدُ على أننا لا نتكلم، على الأقل حين نبدأ التلفظ بصدد اللاموجود »

أفلاطون، محاورة «*السُّفسَطائي*».

« إن تحقيق وظيفة الحُكم لم يكُن مُكناً إلاّ بخلق رمز النفي »

فرويد، *النفي*.

« ... لديْنا خصائصُ في الوعْي بما ينْفجر في الأجْواء العُليَا.

... أما أنا فإنني لا أطالب الكتابة بأقل من ذلك، وأنا رائح للتدْليل عَلى هذه الفرضية »

مالارمي، *الموسيقى والحروف*.

بعد أن تم إلحاقُ كلّ الأنساق الدالة بنموذج الكلام (من خلال حركة ذات أهمية قُصوى هدمتْ كلّ التأملات الهيرْمينُوسيّة) أصبحت السيميائيات مطالبةً اليوم بطرح مشكل خصوصية مختلف الممارسات السيميائية.

سوف نعالجُ فيما يلي نمطاً من الممارسات الدالة هو اللغة الشعرية، في اشتمال هذه التسمية على «الشعر» و «النثر» معاً، كما ألح على ذلك رومان ياكبسون(1). نعني، إذن،

(1) « لا يمكن أن تُدرس هذه الوظيفة (الوظيفة الشعرية) بنجاعة إذا نحن تناقلنا عن المشاكل العامة للغة؛ ومن جهة أخرى فإن تحليلاً دقيقاً للغة يفترض أن نأخذ الوظيفة الشعرية بعين الاعتبار وبجدية. فكل نية هدفها اختزال دائرة الوظيفة الشعرية في الشعر أو حصر الشعر في الوظيفة الشعرية لن يؤدي إلا إلى تبسيط مبالغ فيه وخادع ».
Essais de linguistique générale, Paris, Minuit, p. 218)

باللغة الشعرية نمطاً من الاشتغال السيميائي من بين الممارسات الدالة المتعدّدة، لا موضوعاً (مُنتهياً) في ذاته ومتبادلاً في سيرورة التواصل.

ومن دون أن ندّعي إعطاء خاصية نهائية للملامح الخاصة بهذه الممارسة السيميائية الخصوصية، فإننا سنعالجها من زاوية خاصة هي السلبية négativité. وسنقبل، كنقطة بدء، التعريف الفلسفي للسلبية المقدّم من طرف هيجل، بهدف تدقيق فرادة النفي الشعري في مسَار تفكيرنا.

«يمثل السالب إذن كل التعارض الذي ينهَضُ، من حيث هو تعارُض، على ذاته؛ إنه *الاختلاف المطلق* الذي لا يملك أية علاقة مع شيء آخر؛ ومن حيث هو تعارض فإنه *مُطلق الهُوية*، ومن ثم فهو نابع من ذاته؛ ذلك أنه باعتباره علاقة مع ذاته، فإنه يتحدّد كما لو أنه هذه الهُوية نفسُها ولو قام بإقصائها »(2).

ستأخذ خُطواتنا المنهجيةُ طابعيْن. ففي لحظة أولى سندرُس وضعية *المدلول الشعري* في علاقته مع المدلول داخل الخطاب اللاشعري (إذ سنعتبر خطاب التواصل الشفوي اليومي الموضوع النمطي للخطاب اللاشعري). وفي هذا المستوى الذي سنحدده كمستوى *متداخل نصياً*، مادام الأمر يتعلّق بمقارنة أنماطٍ من النصوص المختلفة، سنحاول توضيح كيف تتحقّق داخل المدلول الشعري العلاقةُ بين الصحيح ـ الخاطئ، الموجب ـ السالب، الواقعي ـ التخييلي.

وفي مرحلة ثانية سنتناول *العلاقة المنطقية* بين العُرف ـ والخرق داخل النسق الدلالي للنص الشعري نفسه. بعد ذلك سنحدّد نمطَ النفي الخاص باللغة الشعرية وسنحلّل كيف ترتسم، عبر هذه الخصائص البنيوية، ملامحُ فضاءٍ جديد يمكّننا من التفكير في فضاء الكتابة التصحيفية (*) التي تنمَحي فيها الذات. وسنحاول تحديدَ هذا الفضاء بتفكيرنا إيّاه في ترابط مع فضاء الذات (الكلام ـ الدليل) الهيجلية بل وحتى الفرويدية.

سنشتغل إذن خلال دراستنا بوحدات دلالية (مدلولات) سنقوم بمَفصَلتِها كدوال. ونتيجة لذلك سنضع أنفسَنا على مستوى سيميائي في التحليل.

لنُلحّ أيضاً على أن هذا النص لا يملك من هدف غير الإشارة إلى بعض المشاكل التي احتفظنا بتطويرها المفصّل لعمل آخر(**).

= (انظر *قضايا الشعرية* لرومان ياكبسون الصادر عن دار توبقال للنشر) المترجم.
وبما أن هذه الخصائص الشعرية تكون أكثر بياناً في ما نسميه الشعر، فإننا سنمتح أمثلتنا منه. لنلح مع ذلك على كون تطور الممارسة الشعرية بدءاً من نهاية القرن التاسع عشر، قد محت، قبل أن يقوم العلم بذلك، التمييز الذي قامت به البلاغة التقليدية بين «النثر والشعر».

(2) G.W. Hegel, **Science de la logique**, Paris, Aubier, 1947, p. 58 (والتشديد منا).

(*) يعتبر اللسانيون التصحيفية paragrammatisme تشوشا واضطرابا في النطق والتعبير تكون له انعكاسات على التواصل والابلاغ. إن التداخل بين الحروف والأصوات منا والتفاعل النصي الذي تتحدث عنه كريسطيفا في نظرتها للتصحيفية هذه الأخيرة تطوير الأولى وتركيزا على بعدها الايجابي والابداعي (المترجم)

(**) تشير كريسطيفا إلى كتابها La Révolution du langage poétique: L'Avant- garde à la fin du XIX siécle, Lautréamont et Mallarmé, Ed. du seuil, col. Tel ouil, 1974. (المترجم).

I. وضعيّةُ المدْلُول الشّعْريّ (3)

لماذا البدء بالوُلوج إلى خصائص مُمارسة سيميائية مغيّبة عبر الوضعية التي تمنحها للسلبية؟

إن العملية المنطقية: النفي، التي تبدو في أصل كل نشاط رمزي (بما أنها في أساس الاختلاف والإخلاف différenciation، كما يلاحظ ذلك هيجل)، هي العصب الأساس الذي يتمفصل فيه الاشتغال الرمزي(4). من ثم، فإننا نلاقيها كلما حاولنا تفكير اللغة، وبالأساس حين يتعلّق الأمر بتشكيل نمذجة *للغات* (ونحن نؤثر مصطلح «ممارسة سيميائية» لتفادي اللّبس مع نمط وحيد من اللغة هي اللغة المتكلّمة). لنقل إنه النمط البنائي للنفي، ومن ثمة *نمطُ الاختلاف* الذي يعمل ضمن الوحدات المشكّلة لممارسة سيميائية معيّنة، وأيضاً نمط *العلاقة* الذي يُفْصل هذا الاختلاف، يحدّدان خصوصية نمط ممارسة سيميائية معيّنة.

ولذا فنحن نعثر على إشكالية النفي في أساس المنطق الغربي، عند الإغريق الذين بلْوَرُوا منذ بَارْمنِيدْس، ومع أفلاَطُون وبالأخص مع الرواقيين، نظرية دقيقة لفعل النفي(5). إلاّ أن الإغريق وجدوا في نظرية النفي هذه، بالرغم من عقلانيتها التي أفضت مباشرة إلى فكرتيْ *الخطإ واللاوجود*، شيئاً ملغزاً وعجيباً(6). نتج عن ذلك أن الإلهين تقاسمَا في النهاية جانبي الممارسة الرمزية اللذين هما الإثبات(7) والنفي(8) وهذا الإلاهان هما أبّولون ودْيُونيزُوسْ(9).

يأخذ التفكير في عمليتي الإثبات والنفي عند أفلاطون (محاورة السفسطائي) شكلَ الغموض واللّبس، علماً أنه إذا كانت مُهمة الخطاب (اللوجوس) هي المطابقة وأن يكون *حضوراً لذاته*، فإنه لا يمكنه أن يتضمن الطرف *المنفي*، أي الطرف اللاموجود، إلا باعتباره إمكانيةً (باعتباره لاوجودا) انطلاقاً منها يمكننا القول إن *آخر* الطرف المنفي هو المؤتلف même. بعبارة أخرى يقتضي منطقُ الكلام أن يكون الكلام صحيحاً أو خاطئاً (والـ«أوْ» هنا حصرية). مؤتلفاً أو مختلفاً، موجوداً أو غير موجود، لكن لن يكون أبداً الإثنين معاً. فما تنفيه الذات المتكلّمة، وما

(3) سنعتبر «مدلولاً شعرياً» معنى الرسالة العامة للنص الشعري.
(4) يركز سوسير على أنه «... لا وجود في اللسان لغير الاختلافات»
Cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1960, p. 166
(5) لنذكر هنا بالتمييز الرواقي الدقيق بين التناقض والنفي والإنكار.
(6) Cf. R. et M. Kneal, **The developpment of logic**, Oxford, Oxford University Press, 1964, p. 21.
(7) «إن الإثبات، باعتباره فقط تقنية (ersatz) التوحيد، هو من إنتاج غريزة الحب
S. Freud, La Négation, **L'Eros** tr. Fr. dans organe officiel de la société psychanalytique de Paris, 1934, VII (2).
(8) «النفي معادل للطرد، أو بالأدق، لغريزة الهدم»، نفس المرجع.
(9) «لقد بين نيتشه تكامل هذين الإلهين، وبالتالي تكامل «عمليتي» الإثبات والنفي في تكوين الفعل الشعري: «سنحقق تقدماً حاسماً في علم الجمال حين سندرك ـ لا من منظور العقل وإنما عن طريق اليقين المباشر للحدس ـ أن تطور الفن يرتبط بثنائية الأبولونية والديونيزية كما يرتبط التوالد بثنائية الجنسين وصراعهما المستمر الذي تتخلله اتفاقات عابرة»
La Renaissance de la tragédie, Paris, Gallimard, 1949, p. 17).

تفنده، يشكّل «أصلَ» كلامها (بما أن المنفي يوجد في أصل الإخلاف، بالتالي فعْل الدلالة). لكن ليس بإمكانه المشاركة في الكلام إلا باعتباره مُبعداً عنه، أي جوهرياً، آخَرَ بالعلاقة معه، ومن ثم موْسُوماً بقرينة اللاوجود التي ستصبح قرينة *الإبعاد والخطإ والموت والتخييل والجنون*...

إن منطق الحكم (الذي يُعتبر من أفلاطون إلى هيدْجَر منطقا للوجوس / الكلام) يقمع إذن *الطرف المنفي* عبر احتوائه (عبر «رفْعه») بالعملية *المنطقية* (اللوجوس) للنفي كرفع aufhe-bung(*). في هذا الشكل بالضبط، سيقوم منطق الكلام في تبلوراته المتأخرة الأدق (في جدلية هيجل) بالاعتراف بالنفي باعتبار أن هذا الأخير إجراء صالح لمفصلة إثبات هوية معينة(10).

أما النفي، باعتباره وظيفة *داخلية* للحكم، فإنه يتبنى نفْسَ الفعل المتمثل في طرد الطرف *الآخر*. إن *المطروح* posé لا يتلاءم مع المنفي. لكن بدون الـ aufhebung (الرفع) يأخذ النفي الداخلي شكْل قانون صارم للطرد الجذري للمختلف؛ إنه قانون الثالث المرفوع.

هكذا، وسواء أكان النفي إجراء مكوناً للرمزية أمْ عمليةً داخلية للحكم، فهو يقوم، داخل عالَم الكلام (الدليل) بطرْد المنفي نفسه *(الآخر)* خارج الخطاب. ففي اللوجوس يكون الطرف المنفي خارجَ المنطق ex-logique. بالرغم من ذلك فإن فِكْر الكلام، منذ بداياته الأفلاطونية، يلحّ على التمييز بين النفي كعملية داخلية للحكم والنفي كإجراء جوهري للدلالة (الإجراء السيميائي الجوهري). الأولى باعتبارها حالة خاصة داخل الثانية وهذه الأخيرة باعتبارها أكثر اتساعاً منها وشاملة لها. يفهم أفلاطُون هذا التمييزَ حين يؤسّس التعارضَ بين *التكلّم* parler *والتلفظ* énoncer في الجملة التالية من محاورة «السفسطائي»: «إننا لا نتكلّم أبداً، على الأقل إلا حين نبدأ في التلفظ بصدد اللاموجود»(11). يكون *التكلّم* حين يتم *الحكم*، وإذن حين يتم تبني منطق الكلام (اللوجوس)، هكذا يقدّم النفي نفسه، باعتباره موقفاً *داخلياً* للحكم، في صورة قانون الثالث المرفوع. ويكون *التلفّظ* حين يتم، داخل خُطوة سلب مُعينة (إخلاف معين) احتواءَ ما لا وجود له داخل المنطق (الكلام) وما هو منفي (= نقطة بدء الدلالة) داخل فعل الدلالة. يعتبر اللوجوس (المنطق) أن إدخال ما ليس له وجود في الكلام في اللغة (لغة «التلفظ») ينم عن صعوبة كبرى مادام الكلامُ يسمُ ما لاوجود له فيه بالدليل لا. وأن يُمنَح لما ليس له وجود بالنسبة للكلام وضعية لسانية عبر التلفظ به، ومن ثم منحُه وجوداً ثانياً غير الوجود المنطقي الذي يملكه داخل الكلام، ذلك ما تعجز البرهنة الأفلاطونية عن الإجابة عليه. ويردُّ ثِييتيطْ Théetète على الغريب: «على الأقل. تصل أطروحة وجود اللاكينونة، بهذا الشكل، الدرجة القصوى من التشابُك المطلق».

عبر هذه المحاورَة الأفلاطونية يرتسمُ إحساسٌ غامضٌ بنمطين من الممارسة السيميائية،

(*) تفضل كريسطيفا. كما جاك دريدا، عدم ترجمة هذا المفهوم الهيجلي بـ "النفي" وإنما بالرفع reléve، لأن "حركة الفكر مطالبة عبر الـ Aufhebung" برفع الطوية تلك والاحتفاظ بها..." كما يقول دريدا في دراسته حول سيميولوجيا هيجل المتضمنة في كتابه: Marges de la philosophie, Ed. Minuit, 1972; p. 88.

(10) «... إن كل واحد ليس، بالرغم من ذلك، سوى لاوجوده، وبما أن العلاقة بين الواحد والآخر علاقة هوية (...) فإن كل واحد لا يوجد إلا بفعل وجود آخره، وإذن بفضل آخره وبفضل لاوجوده الخاص» (هيجل، المرجع المذكور، ص. 49).

(11) Platon, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1942, p. 289

الأول خاص *بالكلام* والثاني بالملفوظ. الأول منطقي، أما الثاني فإن أفلاطون لا يستطيع أن يختار له غير صفة «الدرجة القصوى من التشابك المطلق».

إن متعالي الكلام extra-parole وخارج المنطق هذا، يغدو موضوعياً في الملفوظ المسمى فنّياً. فهذا النمط من «النفي» لا يتبع منطق الكلام عندما يُثبت ما تمّ نفيهُ عبر حركة تتعلّق بالحكم (كما هو حال حركة الكلام)، وإنّما يقوم بإنتاج الدّال. إنها حركة تجمع، بتتابع، بين الإيجاب والسلب، بين ما يوجد بالنسبة للكلام وما لا يوجد بالنسبة له، ولذا فإن أفلاطون يلجأ إلى «السّيمُولاَكْر» و«التشكيل» و«الصُّورة» للبحث عن تحقيقٍ لذاك النمطِ من النفي.

« . . . ما نصرّح بكونه في الواقع صورةً أو شَبَهاً، هو ما لا يوجد عند ذاك، دون أن يكون واقعياً غير موجود». ويجيب ثييتيط: «قد يكون من الراجح أن تشابكاً كهذا هو تشابك يترابط عبره اللاوُجود بالوُجُود بطريقة خادعة تماماً».

هل بسبب هذا «التشابك الخادع» للإيجاب والسّلب، للواقعي وغير الواقعي (وهو تشابك يبدو أن منطق الكلام عاجز عن تفكيره سوى كشذوذ) يتم اعتبار اللغة الشعرية (هذا الشيء المضاد للكلام) خروجاً عن القانون في نسق محكوم بالفرضيات الأفلاطونية؟

لنُمحّصْ عن قرب كيف أن المدلول الشعري هو هذا الفضاء حيث «يترابط عبره اللاوُجود بالوجود بطريقة خادعة تماماً».

1) المَلموس اللاّفَرديِ للغَة الشّعْريّة

تُعين اللغةُ الشعرية إمّا شيئاً خاصاً (ملموساً وفردياً) أو شيئاً عاماً. بصيغة أخرى، يكون مدلول اللغة الشعرية إما مقولةً خاصة (ملموسة وفردية)، وإما مقولة عامة (حسب السياق). ففي ملفوظ شعري حول غرفة مثلاً، فإن الأمر إما أن يتعلق بحجرة معيّنة (بشيء واضح، موجود في هذا المكان أو ذاك من الفضاء) أو بالحجرة كفكرة عامة عن مكان السّكن. ولذا فحين يكتب بودلير:

وسَط القارورات والأقمشة الذهبيّة
والأثاث الشبقي
وسَط الرُّخام واللوحاتِ والفساتين العطرة
التي تتهادَى بثنايا فاخرة
في غُرفة دافئة حيث الهواءُ، كما في مصرى،
خطرٌ وقاتلٌ
حيث باقاتٌ مخْتضرة في توابيتها الزجاجية
تفوح بآنّتها الأخيرة.

(قصيدة شهيدة)

فإن الأمر لا يتعلّق بما هو ملموسٌ ولا بما هو عام. بل إن السياق نفسه يضبب التمايُز عوض أن يقوم بتبسيطه. فالمدلول الشعري، في هذا التصور، ملتبس؛ إنه يأخذ المدلولات الأكثر ملمُوسية ليقوم بالزيادة في ملموسيتها قدر الإمكان (عبر منْحها صفاتٍ خاصة وغير منتظرة)، وفي الآن نفسه يرفعها ـ إن جاز القول ـ إلى مستوى عموميةٍ تتجاوز مستوى الخطاب المفاهيمي(12). يبني مقطع بودلير هذا «عالماً» من الدلالة تكون المدلولاتُ فيه أكثر عيانية وأكثر عمومية وأكثر ملموسية مما هي عليه في الكلام. ويبدو لنا أنه بالإمكان تصوُّر شيء ملموس انطلاقاً من ذاك الملفوظ، إلا أن القراءة الشاملة للنص تقنعنا بأن الأمر يتعلّق بدرجة تعميم عالية جداً تمحي معها أيةُ عملية فرْدنة. لنقُلْ إنّ المدلول الشعري يتمتع بوضعية مزدوجة *القيمة*: إنه ملموسٌ وعامٌ معاً (أي في نفس الوقت وليس بتتابع). فهو يلاقي، في إطار نفس التطبيق اللاتركيبي، الملموسَ والعام، ومن ثم يرفُض الفرْدَنة؛ ولذا فهو ملموسٌ غير فردي ينحو باتجاه العام (كما لو أن *وحدانية* المدلول الشعري كانت حادّة إلى درجة أنه يتجه نحو *الكل* بدون أن يمر بالفردي وبالانفصام إلى الملموس والعام في الآن نفسه). في هذا المستوى نخْلص إلى أن المدلول الشعري أبعد من أن يطرد الطرفيْن (المقولتين) المتعارضين، أي أنه أبعدُ من أن يلحَّ على تعارُض الملموس والعامِّ وعلى أن أ (تُعَارضُ) ب. إنه بالأحرى يشملها في إطار الازدواج أي في إطار اجتماع غير تركيبي (يكتب منطقياً أ ب). إن مدلولاً ملموساً وغير فردي كهذا، لا يقبله الكلام. ولذا فإن أفلاطون يكشف، مرة أخرى، عن هذا اللاتلاؤم للملموس مع اللافردي بالنسبة للوجوس:

«لكن ألا يلزم علينا أن نرفض الاتفاق على أن الإنسان الذي يتكلّم، هو الذي، والحالة هذه، لا يتحدّث في الحقيقة عن أي شيء فردي»(13).

2) مَرجِعيّةُ ولاَمرجعيةُ اللّغةِ الشّعْريّة

بالإمكان ملاحظة نفس الاجتماع غير التركيبي أ Q ب لطرفين متنافرين حين سنتناول بالدرس علاقة المدلول الشعري بالمرجع. فالمدلول الشعري يحيل ولا يحيل، معاً، إلى مرجع مُعيّن؛ إنه موجودٌ وغيرُ موجود. فهو في الآن نفسه كائن ولا كائن. يبدو أن اللغة الشعرية، في لحظة أولى، تُعيّنُ ما هو *كائن*، أي ما يعيّنه الكلام (المنطق) كموجود (انظر المقطع السابق من قصيدة بودلير: قارورات، أقمشة مذهبة، أثاث، رخام، لوحات، فساتين عطرة ..الخ)، إلا أن هذه المدلولات التي «تدّعي» الإحالة إلى مراجع محدّدة، تُدمج في داخلها فجأة أطرافاً يعيّنها الكلامُ (المنطق) كأطراف غير موجودة، مثل النعوت الحية للأشياء غير الحيّة («أثاث شبقي»، «باقات محتضرة») أو ترابط متواليات ووحدات دلالية متباينة يتم الجمعُ بينها انطلاقاً من إحدى

(12) «ليس الشيء هو ما يلزم رسمه، وإنما الفكرة التي نكونها عنه». Francis Ponge, **Fragments métaphysiques** (1922), Lyon, Les écrivains réunis, 1948.

(13) أفلاطون، المرجع السابق.

وحداتها الدلالية (ففي حالة تعويض «المزهريات» بـ «التوابيت الزجاجية» تقومُ الوحدة الدلالية «نهاية» من بين سيمات أخرى بالجمع بين المزهريات التي تكون فيها نهايةُ الزهور، والتوابيت التي فيها تكون نهايةُ الناس). ففي اللغة الشعرية لا تحتضرُ الباقات، والأثاث لا يكون شبقياً. إلا أنها تكون كذلك في الشعر، الذي يُؤكد وجود اللاّوُجود ويحقّق ازدواجَ المدلول الشعري. تدخل الاستعارة والكنايةُ وكلُّ الصُّوَر البيانية في الفضاء المحصور بهذه البنية الدلالية المزدوجة. وبالفعل فإننا ببساطة لا نفكر المدلول الشعري باعتباره *إثباتياً* بالرغم من أنه لا يأخذ سوى شكل الإثبات، وهذا بالضبط ما تسميه ثقافتنا لغة شعرية. إن هذا الإثبات يكون من درجة ثانية (هنالك أثاث شبقي). فهو يأتي في الوقت نفسه مع نفي يمليه علينا منطق الكلام («ليس هناك من أثاث شبقي»). وباعتبار أن النفي مختلف عن الـ Aufhebung (الرفع)، الخاص بالإجراء السالب المكون للدلالة والحكم، فهو يجمع النفيَ المشتغلَ في المدلول الشعريّ في نفس العملية الدالة بين القاعدة المنطقية ونفي تلك القاعدة («ليس صحيحاً أنه لاوجود لأثاث شبقي»)، وبين إثبات ذاك النفي، دون أن تكون مراحل هذا الجمع متمايزةً في ثالوث معيّن.

تتميز سلبيةُ المدلول الشعري أيضاً عن النفي كعملية داخلية للحكم. فالشعر لا يقول: «ليس صحيحاً أنه لا وجود لأثاث شبقي»، وهو ما سيكون، في منطق الكلام (الحكم)، نفياً للنفي الممكن، أي نفياً ثانياً يأتي بعد الأول، مادام الأول والثاني مختلفين في الفضاء والزمن. فالشعر يقوم بقول التزامن (الزمني والمكاني) للممكن واللاممكن وللواقع والمتخيل.

من ثمّة، يتحكّم منطقُ الكلام في مجتمعنا في قراءة الشعر: فنحن نعلم أن ما تتلفظ به اللغةُ الشعرية غيرَ كائن (بالنسبة لمنطق الكلام)، إلا أننا رغم ذلك نتقبّل كينونَة هذا اللاكائن. بكلمة أخرى، نحن نفكر هذه الكينونَة (هذا الإثبات) على أساس لاكينونة معيّنة (نفي، طرد). فبالعلاقة مع منطق الكلام، الذي يرتكز على لا تلاؤم طرفي النفي، يأخذ *الجمعُ اللاتركيبيُّ*، المشتغل داخل المدلول الشعري، قيمته الدالة. فإذا كان كل شيء ممكناً في اللغة الشعرية، فإن هذا الكمَّ اللانهائي من الإمكانات لا ينصاع للقراءة إلا بالعلاقة مع المعيارية التي يقيمها منطق الكلام. فالذات العارفة، التي تتناولُ اللغةَ الشعريةَ، تفكرها ـ في خطابها العلمي ـ بالعلاقة مع منطقها العامل فيما بين القطبين 0 و 1 (الخطأ ـ الصحة) حيث يتنافر طرفا النفي. إن تعبير «بالعلاقة مع» هي التي في أصل تصنيف الشعر كخطاب مُراوغ وكشُذوذ.

أكيدٌ أن الأمر ليس كذلك في سيرورة الخطاب النصي نفسه الذي، وإن لم يفكر نفسه كخرق، يقلّب المنظور: كلام / لغة شعرية = قاعدة / شذوذ، ويطرح كنقطة انطلاق *لانهائية* السَّنن الشّعْريّ، وفي هذه اللانهائية يتدخل المنطق المزدوجُ كحدّ ليعيد تشكيلَ الذات القائمةِ بالحكم. فالـ«بالعلاقة مع..» توجد إذن دائماً، إلا أنها عِوضَ أن تطرح المنطوقَ كمعيار، تمنحُه وضعيةَ الحدّ. وسنحاول فيما سيأتي شكْلَنَة هذه العلاقة بين منطق الكلام منطق الإنتاج الدال داخل الممارسة السيميائية، عبْر تفادي مصطلح الخرق (الذي يردّ الخصائص المتميزة للخطاب الشعري إلى التصنيف لا إلى الدراسة البنائية) ومن خلال المحافظة على مفهُوم التكامُل بين اللوجوس واللغة الشعرية.

3) الخطابُ الغريبُ في فَضاءِ اللُّغة الشّعرية: التداخُل النّصّي والتّصْحيفيّة

يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يُمكنُ معه قراءةُ خطابات عديدة داخل القول الشعري. هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري، تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعريّ الملموس. هذا الفضاء النصي سنُسَمّيه فضاء متداخلاً نصّياً. وإذا ما أخذ القول الشعري داخل التداخل النّصي فإنه سيكون مجموعةً فرعيةً من مجموعة أكبر هي فضاء النصوص المطبقة في محيطنا الثقافي الغربي.

من هذا المنظور، يكون من الواضح أنه لا يمكن اعتبار المدلول الشعري نابعاً من سَنَنٍ مُحَدّد. إنه مجال لتقاطع عدّة شفْرَات (على الأقل اثنتين) تجد نفسها في علاقة متبادلة (14).

إن مشكل تقاطع وتفسُّخ عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تمّ تسجيلُه من طرف سوسير في *التصحيفات* Anagrammes(*). وقد استطعنا من خلال مصطلح التصحيف paragramme الذي استعمله سوسير بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية عيّناها باسم التصحيفية paragrammatisme، أي امتصاص نصُوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدّم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهةً من طرف مَعْنًى معين. وسنقدم هنا «أشعار» لُوتْرِيَامُون Lautréamont كمثال وجيهٍ على هذا الفضاء المتداخل نصياً باعتباره مجالاً لولادة الشعر و/أو مثالاً للتصحيفية الأساسية للمدلول الشعري.

وقد استطعنا تمييز ثلاث أنماطٍ من الترابطات بين المقاطع الشعرية للـ«أشعار» والنصوص الملموسة والقريبة من صيغتها الأصلية لشعراء سابقين:

أ) *النفيُ الكُلّي*

وفيه يكون المقطع الدخيلُ منفياً كلية، ومعنى النصّ المرجعيّ مقلوباً.

هناك مثلاً هذا المقطع لبَاسْكَال Pascal :

«وأنا أكتب خواطري، تنفلتُ منّي أحياناً، إلا أن هذا يذكّرني بضُعْفي الذي أسهُو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يُلقنني درْساً بالقدر الذي يُلقنني إياه ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوقُ سوى إلى معْرفة عدَمي».

وهو ما يصبح عند لُوتْريَامُون :

«حين أكتبُ خواطري فإنها لا تنفلتُ مني. هذا الفعل يذكّرني بقوتي التي أسهُو عنها طوال الوقت. فأنا أتعلّم بمقدار ما يُتيحه لي فكري المقيّد، ولا أتوق إلاّ إلى معرفة تناقض رُوحي مع العدَم».

(14) في هذا المستوى من التفكير، نحن لا نميز بين النفي والتناقض والتعارض، وبخصوص ما سيلي، انظر: M. Pleynet, **Lautréamont par lui même**, Ed. Seuil, 1966, Ph. Sollers, "La Science de Lautréamont" *in* **Logiques**, Ed. du Seuil, 1968, p. 250-300.

(*) تصحيفات سوسير عبارة عن مجموعة من الدراسات التي تركها ونشرت بعد وفاته، وفيها يتعرض لأول مرة لدراسة النص الأدبي، بحيث اعتبرها بعض النقاد والمنظرين نقلة نحو لسانيات تتجاوز الجملة لتدرس النص الأدبي (المترجم)

ب) *النفيُ المتوازي*

حيث يظل المعنى المنطقيُّ للمقطعين هو نفسُه. إلا أن هذا لا يمنعُ من أن يمنح اقتباسُ لوتْرِيَامُون للنصِّ المرجعي معنى جديداً معادياً للإنسية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول.

مثلاً، هذا المقطع لِلاروشْفُوكُو:

«إنه لدليلٌ على وهَنِ الصداقة عدمُ الانتباهِ لانطفاءِ صداقة أصدقائِنَا».

والحال أنه يصبح لدى لُوتْرِيَامُون:

«إنه لدليلٌ على الصداقة عدمُ الانتباه لتَنامي صداقةِ أصدقائِنَا».

هكذا تفترض القراءة الاقتباسيةُ من جديدٍ تجميعاً غير تركيبي للمعنيين معاً.

د) *النَّفْيُ الجُزْئِي*

حيث يكون جزءٌ واحدٌ فقط من النص المرجعي منفياً.

مثلا هذا المقطع لباسْكال

«نحن نضيِّع حياتَنا، فقط لو تتحدّث عن ذَلكَ».

ويقول لُوتْرِيَامُون:

«نحن نضيّع حياتَنا ببهْجةٍ، المهمُّ ألاّ تتحدّثَ عنْ ذلك قطُّ».

هكذا يفترض المعنى الاقتباسيُّ القراءةَ المتزامنةَ للجُمْلتين معاً.

وإذا كان أسلوب الحوار بين النصوص هذا لدى لُوتْرِيَامُون يندمج كل الاندماج بالنص الشعري إلى درجة يغدو معها المجالَ الضروريَّ لولادة معْنى النص، فإنه ظاهرةٌ معتادةٌ على طول التاريخ الأدبي. أما بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية فإننا نستطيع القول، بدون مبالغة، بأنه قانونٌ جوهريٌّ، إذ هي نصوص تتم صناعتُها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدْمِ النُّصُوص الأخرى للفضاء المتداخل نصّياً؛ ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة alter-jonctions ذات طابع خطابي. إن الممارسة الشعرية التي تقرأ إدْغار ألآنْ بُو (*) وبُودْلير ومَالاَرْمي، توفر لنا مثالاً من الأمثلة الأكثر حداثة وتميزاً على هذه الترابطات المتناظرة. لقد ترجم بُودْلِير نصُوصَ إدغار ألان بُو، وكَتَبَ مالارمي بأنه سيتكفّل بالمهمة الشعرية كإرث بودليري وحذتْ كتاباتُه الأولى حذْوَ بودْليرْ؛ كما ترجم مالارمي أيضاً نصوص إدغار ألان بُو وسار على نهجه؛ ومن جهته انطلق «بُو» من دُوكِينْسي. ويمكن مضاعفةُ الشبكةِ إلى ما لأنهايَة، فهي ستعبّر دائماً عن نفس القانون، علماً بأن النصَّ الشعري يُنْتَجُ داخل الحركة المعقّدة لإثباتٍ ونفيٍ متزامنين لنص آخر.

II . الخصائصُ المنطقيةُ للتّمَفْصُلاَت الدّلاَلية داخلَ النصِّ الشّعْري.

البنيَة التّكامُليّة الحق.

لنُحاول الآن الولوجَ داخل البنية المنطقية للنص الشعري لاستخراج القوانين الخاصةِ

بتناظم مجمُوعاتِ الوحدات الدلالية في اللغة الشعرية.

في هذا المستوى من تحليلنا، سنتناول موضوعاً غير قابل للملاحظة(15) ألا وهو الدلالة الشعرية. فهذه الأخيرة، وبعيداً عن إمكانية إثباتها في وحدات قارة، تُعتبر هنا نتاجاً:

أ) لتنسيق نحوي للوحدات المعجمية باعتبارها وحدات دلالية (تفاعلاً من الكلمات)،

ب) لعملية مركّبة ومتعددةِ الجوانب تتم بيْن وحدات دلالية لتلك الوحدات المعجمية والآثار الفريدة للدلالة التي تثيرها الوحدات المعجمية حين تتمّ إعادة وضعها في الفضاء المتداخل نصياً وتوزيعها داخل مختلف السياقات.

وإذا كان الطرفُ الأول من هذا النتاج، الذي هو الدلالة الشعرية، قابلاً للملاحظة داخل الوحدات الملموسة، أي يمكن وضعُه في وحدات نحوية يكتفي بها وتكون قابلةً للتمييز (هي الكلمات ووحداتها الدلالية)، فإن الطرف الثاني سيكون له طابعٌ «متَمَوّجٌ» وغيرُ قابل للملاحظة. وهو سيكون كذلك لأنه غير قابل للتثبيت داخل عدد محدود من الوحدات الملموسة. إلا أنه طرف يتمثل في العملية المتحركة والمستمرة القائمة فيما بين مختلف الوحدات الدلالية والنصوص التي تشكل المجموع التصحيفي للوحدات الدلالية. لقد كان مالارمي أحد أوائل من أدركوا ومارسوا هذا الطابع الخاص باللغة الشعرية: «إن الكلمات ـ باعتبارها مكتفية بذاتها إلى درجة لا تقبل معها أبداً انطباعَ الخارج فيها ـ تنعكسُ الواحدةُ على الأخرى حتى لتبدوَ كما لو أنها لا تملك لونَها الخاص وليست سوى انتقالاتٍ في سلّم الكلام»(16).

فما يثير انتباهَنا أولاً من منظور تصوُّر كهذا للغة الشعرية، هو أن بعض القوانين المنطقية الصالحة للغة غير الشعرية لا تجد لها سبيلاً إلى النص الشعري. مثلاً:

أ) قانون التكرارية idempotence

س . س = س ؛ س U س = س

فإذا كان تكرارٍ وحدة دلالية في اللغة الشعرية الدارجة لا يغير من علاقة الرسالة بل ينتج بالأحرى أثر حشْوٍ وخرْقٍ نحويٍّ وخيم (وعلى كل حال فإن الوحدة المكرَّرة تضيف معنى آخر إلى القول)(17)، فإن الأمر يختلف في اللغة الشعرية، إذ هنا تكون الوحدات غيَر قابلة

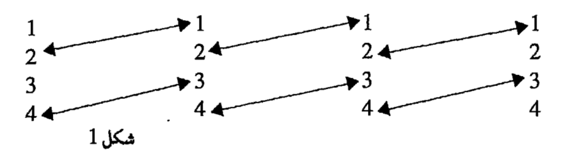
(15) بالمعنى الذي تتحدث به عن الموضوع غير القابل للملاحظة في الميكانيكا الكوانطية، انظر:
Reichenbach, **Philosophics foundations of Quantum mechanics**, Berkeley- Los Angeles, 1946; "Les Fondements logiques de la mécanique des quanta", Annales de l'Institut Poincaré, 1953, XIII (2).

(16) Mallarmé, Lettre à Fr. Coppée, 5 décembre 1866, dans **Propos sur la poésie**, Monaco, Ed. du Rocher, 1946, p. 75.

(17) من الواضح أننا نقيم هنا ـ وفيما سيلي ـ تمييزاً مجرداً بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية. وبالفعل، فإنه بإمكان وحدة دلالية مكرّرة في الخطاب «العادي» أن تحرز على دلالة جديدة ممكنة، لكن في هذه الحالة يفقد الخطاب العادي خلوصه ويشتغل «بشكل شعري». (وهو التمييز الذي انطلق منه الشكلانيون الروس في بداية هذا القرن لتأسيس شعرية محايثة همها الأساس البحث في خصوصية الموضوع الأدبي من حيث هي كذلك. (المترجم).

للتكرار، أو بصيغة أخرى، لا تظل الوحدةُ المكرَّرة هي هي. وهو ما يجعلنا نتبنّى كونها تُصبح أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار. فالتكرار الظاهرُ س.س لا يعادل س على المستوى الصوتي (الظاهر) للنص الشعري. ففيه تتكوّن ظاهرةٌ غير قابلة للملاحظة، إلا أنها أثرُ معنًى شعريّ خالصٍ يتمثل في أننا نقرأ في المقطع (المكرَّر) المقطع نفسه وشيئاً آخر. لنقل بأن هذه الظواهر غير القابلة للملاحظة في اللغة الشعرية (التي سنعتبرها فيما سيأتي كانحرافات عن القوانين المنطقية) هي آثار الإيحاء التي يتحدّث عنها يامسْليف.

إن نص بُودْلير الذي جاء في عتبة الارتجاج الذي وَسَم ثقافتنا (والنص الشعري يرفض أن يكون وصفاً، ويفكر نفسه، أي يقدم نفسه، كإنتاج للمعنى)، غنيٌّ بالأمثلة التي تُبرهن على عدم صلاحية قانون التكرارية هذا. فنصُّ بُودْلير يقوم غالباً «بتكرار» جمل وكلمات وأبيات شعرية، إلا أن المقطع المكرَّر لا يظهر أبداً بنفس المعنى. وهذه بعض المتغيرات النمطية «للتكرار» عند بُودلير، التي ترفض قانون التكرارية، في «نغَمَ المسَاء» تكون خطاطة الأبيات المكرَّرة كالتالي:



شكل 1

وفي قصيدة «الشرفة» يكون البيت الأول هو المكرر في نهاية المقطع الشعري:

أمٌّ للذكريات وسيّدةٌ للسيدات

....

....

....

أم للذكريات وسيّدة للسيدات

في قصيدة «مَا لاَ يُعرَّض» تتم استعادة البيت الأول في نهاية المقطع مع تغيير في علامات الواقف:

في أيّ شراب محبّة، في أية خمْرة، وفي أية نقَاعَة،

....

....

....

في أيّ شَراب محبّة، في أية خمْرة، وفي أية نقَاعَة؟

وباستمراره على النهج البودليري زاد مالارمي من حدته:

أنا مسكون ... اللازورد! اللازورد! اللازورد

(قصيدة: اللازورد)

ويستعيد السورياليُّون نفسَ الأسلوب. لنذكرْ بقصيدة «المصراع» المشهورة لأراغُون حيث يلعب التكرارُ المتعدد للفظة والمختلف أبداً (كمعْنًى) عن ذاته، على لاتكرارية اللغة الشعرية. إلا أن أول من أسسّ نصّه، من بين الحداثيين، على نفي هذا القانون، قد يكون إدغار ألان بّو بـ «أبداً أبداً» المتكررة في نص «الغراب»، هذه الـ«أبداً أبداً» التي ليست مساوية أبداً لنفسها.

ب) قانون التبادلية commutativité:

س. ي = س. س ؛ س U ي U = ي U س

هذه العملية تخضع لنفس الخطة في اللغة الشعرية. إنها تقتضي خطية لا يؤدي معها في الخطاب انتقالُ الوحداتِ إلى أي تغيير في المعنى. إن نظاماً للمعنى كهذا (وهو نظام الخطاب العادي) يفترض أن تُقرأ كل المقاطع مجتمعةً، في وقت واحد وفضاءٍ واحدٍ. ومن ثم لا يؤدي تغيّر الوضع الزمني (وضع مقطع في هذا المكان أو ذاك من الصفحة) إلى أي تغيير في المعنى. فجملةٌ بسيطة من فعْل وفاعل ومفعول قابلةٌ لأن تتحمّل في اللغة غير الشعرية تغييراً (زمانياً ومكانيا) في موقع هذه المكونات الثلاث التي لن تنتج آثاراً غير قابلة للملاحظة (آثاراً إيحائية؟) وإنما خرقاً نحوياً جديداً أو تشويشاً في المعنى (التباسُ الفاعلِ مع المفعُول مثلاً). نفس الأمر سيجْري على الخطاب العلميّ حيث يُمكّن تغييرُ وضْع الفصول من إنتاج هذا القدْر أو ذاك من الوضوح التعليمي (استنباط أو استقراء) لكن بدون أي أثر إضافي «غير قابل للملاحظة» (شعري).

إلا أن الأمر يختلف عن ذلك في اللغة الشعرية. فلا تبادلية الوحدات الشعرية تقرّرُ لتلك المكونات وضعيةً محددةً في الزمن (خطية الجملة النحوية) وفي المكان (الترتيب المكاني على الصفحة المكتوبة) إلى درجة يؤدي معها كل تغيير في تلك الوضعية إلى تغيير كبير في المعنى. تعبّر عن عدم صلاحية قانون التبادلة هذه في النص الشعري ظاهرتان قابلتان للملاحظة:

1) لا يخضع الملفوظ الشعري للنظام النحوي (الخطي) للجملة غير الشعرية:

ضربةُ نردٍ
أبداً
ولو كان النردُ قد رُمي في
ظروف أبديّة
من أعماقِ لحظة غرقٍ
فليكُنْ
أنّ
الهاوية
المبيَضّة
تنشُرُ

غضبَى
وتحت مُنحنىً
تُوفرف بائِسةً
بجَناحٍ
هُو جناحُها
(مالارمي، ضربة نرد ...)

سيكون من الصعب، بل من المستحيل، تنظيمُ هذه المتوالية داخل جملة فصيحة ذات فعل وفاعل ومفعول (أو مبتدأ وخبر)؛ وحتى إذا نحن توصلنا إلى ذلك فإنه سيتم على حساب أثر المعنى الخفيّ للنص.

وفي نفس الآن، من المستحيل تفسيرُ هذا التناظم الصارم، القارّ وغير التبادلي للوحدات الدلالية، كخرق تركيبي(18) (أو نحوي). إن أثر الخرق النحوي ليس هو الأثر الشعري. فـ«الخرق» لا يظهر إلا إذا آثرنا اختيار مكان مريح للمُلاحظة يكون هو مكانُ منطق الكلام التقريري. إلا أن إجراءً من هذا القبيل سيختزل النصَّ الشعري في نسق آخر (نسق الكلام) وبالتالي سيخطئ الأثر الشعري. فهذا الأخير لا يؤكد قانون التبادلية بل لا يذهب حتى إلى نفيها. وبما أن المعنى الشعري هو في نفس الآن موضوعٌ نحويٌّ (قابل للملاحظة) وعمليّةُ وحدات دلالية داخل الفضاء المتداخل نصّياً، فإنه يتموقع بين إثبات ونفي ذاك القانون. إنه ليس تعبيراً عنه ولا انحرافاً عنه، إذ منطقه مغايرٌ، بالرغم من كونه قابلاً للتحليل، فيما بعد، وبالنسبة للذات، بين هذه *النّعم* وهذه *اللاّ*.

2) لا يمكن قراءةُ القول الشعري في كلّيته الدالة إلا كموقعة مكانية للوحدات الدالة. فكلُّ وحدة تملك مكانَها الدقيقَ الذي لا يمكن تذويبُه في *الكل*. إن هذا المبدأ الخفي والفاعل داخل كل نص شعري لا يتمكن من الظهور إلا إذا وعى الأدب بعدم إمكانية اختزاله إلى اللغة الشفوية، ومالارمي يقدّم لنا في ذلك المثال البيّن. فالترتيبُ المكاني لـ« ضربة نرد » يهدف إلى أن يترجم على الصفحة كونَ اللغة الشعرية مجلّد تقام فيه العلاقات اللامنتظرة (اللامنطقية، المتجاهلة من طرف الخطاب)، وكونها أيضاً خشبة مسرح «تقتضي التوافقَ الأمينَ بين الحركة الخارجية والحركةالذهنية »(19).

فديوان «هيرُوْديَاد» كُتِب من منظور مشْهديٍّ، وفي ذلك يقول مالارمي: «إن الأبيات ذات صعوبة مشاكسة في النظم، ذلك أنني أنظمها بشكل مشهدي مطلق، إنها غير ممكنة *التشخيص*المسرحي لكنها تتطلّب المسرحةَ مع ذلك»((20).

لقد تمّ نظم «إيجيتّور» و «ضربة نرد» لخشبة المسرح: فمالارمي يفكرهما كدْرَامَا،

(18) كما حاولنا تفكيره بصدد النصوص السوريالية.

(19) مقدمة «إيجيتور»، بقلم الدكتور Ed. Bonniot، حسب وثائق غير منشورة، ضمن:
Mallarmé, **oeuvres complètes**, Paris, Gallimard, La Pleiade, 1925, p. 429.

(20) Mallarmé, Lettre à H. Cazalis, Juin 1865, dans **Propos...**, op. cité p. 51 (التشديد من الكاتب).

وبالتالي كمجموعات دالة غير قابلة للخطية، لكنها تتجاوب وتتصادمُ داخل تقاطع قار يخضع إلى سينوجرافيا صارمة؛ لذا يحمل ديوان «ضربة نرد» كعنوان فرعي: «مشهد مسرحي، إيجيتُور قديم». ونحن نعرف الدقة التي كان مالارمي ينظّم بها أوراقَ وجُمَل القصيدة ساهراً على الترتيب المحكم لكل بيت وعلى البياض («المكان الشاغر») الذي يحيطه به.

مرة أخرى نعود إلى أفلاطون الذي ألحّ على استحالة أن يتلفّظ الكلام باللاّموجُود (الذي يذكرنا بـ«الحُلم»). لم يعد الأمر يتعلّق بمنطق اللوجوس وإنما بجهاز آثار المعنى المنتوج عبر تقاربات غير متوقعة («صَدَمَات») تنطفئ في نظام الكلام («الهارب»).

«لأجل أن تحاول الروحُ العودةَ إلى موطنها، أطالبُ من الصّمت العادلِ أن يعبّد لي كل الجهاز ـ الصدمات والانزلاقات والمطاقات اللامحدودة والآمنة، تلك الحالة الموسرة والهاربة فجأة، والعجز اللذيذ عن إنهاء هذا الطريق السّهل، هذا الخط ـ وليكن بدون ضجّة الأصوات القابلة دائماً لأن تتحول إلى حُلم»(21).

د) هنالك قانون ثالث ذو صلاحية داخل عالم الكلام ولا يوجد في اللغة الشعرية هو قانون التوزيعية

س (ي U ز) = (س . ي) U (س . ز)؛

س U (ي . ز) = (س U ي) . (س U ز) (22).

إن هذا القانون يعبر، داخل عالم اللغة، عن إمكانية تركيب مختلف التأويلات المعطاة مع خطاب أو وحدة دالة، من طرف قراء (مُستمعين) مستقلّين. ويَنتُج المعنى الكاملُ للخطاب اللاشعري، فعلاً، عن تلاحم كل المعاني الممكنة لذاك الخطاب، أي عن إعادة تشكيل التعددية الخطابية للمعنى المنتجة من طرف مجموع المتكلمين المُمكِنين. وبديهي أن صورة كهذه تكون ممكنة أيضاً حيال النص الشعري، إلا أنها لا تمسُّ خصوصيته كخطاب *مغاير* للكلام التواصلي. وكما لاحظنا ذلك سالفاً فإن خاصية المعنى الشعري التي تهمنا هنا هي علاقتُه الخصوصيةُ بمنطق الكلام. ففي هذه العلاقة يبدو (بالنسبة لمن يرغَب في إلحاق الشعري بالشفوي) أن اللغةَ الشعريةَ هي في نفس الآن ذلك الكَلاَم (ذاك المنطق) ونفيَه الضمنيَّ وإنْ كان خفياً (غيرَ قابل للملاحظة) وقابلاً للمعاينة من الناحية الدلالية. إن كون اللغة الشعرية هي، في الوقت نفسه، كلامٌ (ومن حيث هي كذلك هي موضوع منطق: 0 - 1) ونفي لذاك الكلام (ومن حيث هي كذلك تنفلت من منطق 0 - 1) يخلصها من قانون التوزيعية.

أما القوانين الأخرى التي كشف عنها بيرخوف Birkhoff باعتبارها تتحكّم في البنيات الموسّعة (أي في عالم الكلام القابل للملاحظة)، أعني:

(21) مالارمي، *الموسيقى والحروف*، ضمن الأعمال الكاملة، مرجع مذكور، ص. 649.

(22) انظر بخصوص تأويل القوانين المنطقية، G. Birkhoff, **Lattice theory**, New york, American Mathematical Society, 1940 فبمساعدة العمليات الجبرية البوولية، يحدد بيرخوف عشر علاقات تسم البنيات الماكروسكوبية. والعمليات المستخدمة هي: . اتصال، U انفصال، ـ نفي، افتراض implication.

قانون التشاركية associativité :

س (ي . ز) = (س . ي) . ز ، س U (ي U ز) = (س U ي) U ز

قانون الامتصاص absorption :

س U (س . ي) = س ، س . (س U ي) = س

قانون التعديل modulation :

إذا س د ز ، إذن س . (ي U ز) = (س . ي) U ز .

فإنها تكون إما قوانين صالحة (التشاركية والامتصاص : ففي الاشتغال الجدولي للغة الشعرية تنطبق كل الوحدات الدلالية الواحدة على الأخرى) أو قوانين ناقصة (التعديل : باعتباره تأليفاً بين قانون التشاركية وقانون التوزيعية).

وبما أن قانون التوزيعية يتضمن في ذاته مقتضيات القوانين الأخرى غير الصالحة في اللغة الشعرية فإنه بإمكاننا اعتبارُ عدمِ صلاحيَتِها في اللغة الشعرية كمؤشر حقٍّ على الخصائص المنطقية للبنيات التصحيفية.

وإذا نحن لخصنا الفقرات I و II من دراستنا، فإننا سنتوصل إلى وجود قانونَيْن منطقيَّيْن يبدو أنهما لا يسريان على اللغة الشعرية : 1) قانون الثالث المرفوع، 2) قانون التوزيعية.

وانطلاقاً من هذه النتيجة تكون أمامنا إمكانيتَان : 1) شكْلَنَة الخصائص المنطقية للغة انطلاقاً من لاوُجود قانون الثالث المرفوع داخلها، وهذا سيؤدي بنا كل مرة وإزاء الصور اللانهائية في اللغة الشعرية إلى بناء نمط منطقي جديد (المنطق الثلاثي، اللغة ذات المعادلات اللانهائية أو أي نمط منطقي آخر)، 2) محاولة دمْج تعدُّدية البنيات الشعرية، القابلة للظهور في الممارسة النصية، داخل النسق الصالح للخطاب الشفوي (غير الشعري)، أي داخل المنطق البوولي logique booléenne(*) الفاعل بين القطبين 0 - 1 (الخطأ - الصحة).

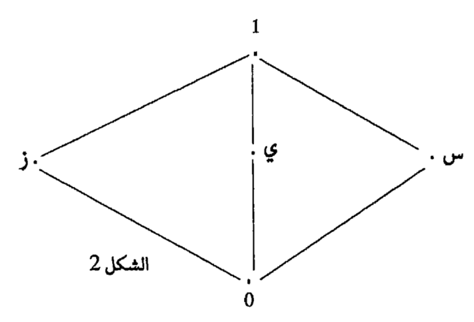
ولأننا لا علم لنا، لحد الآن، بوجود أنماطٍ منطقية خاصة بشكلنة اللغة الشعرية بدون العودة إلى منطق الكلام، فإننا نميل هنا إلى الحل الثاني : فنحن نترك قانون التوزيعية، ونتوصل - مع احتفاظنا بالقوانين المنطقية الأخرى للكلام - إلى بنية ديدِكَايْنْد Dedekind المشتملة على المكملات الحق ortho compléments. إن هذا الحل يبدو لنا ملائماً في شكلنة اللغة الشعرية، مادامت الذات العارفة تفهم اللغةَ الشعريةَ دائماً وحتماً في إطار الكلام الذي تَنْتُجُ هذه الذات ولغتُها الشعرية داخلَه وبالعلاقة مع منطق 0 - 1 الذي يفترضه ذاك الكلام. هكذا تبدو بنيةُ المكملات الحق للغة الشعرية وكأنها تُصوِّر هذه العلاقة بين المنطقي واللامنطقي، بين الواقعي واللاواقعي، بين الكينونة واللاكينونة، بين الكلام واللاكلام، تلك العلاقة التي تسِمُ الاشتغالَ الخصوصيَّ للغة الشعرية الذي سميناه كتابة تصْحِيفيّة.

(*) الصيغة الأولى التي اتخذها المنطق الرياضي والذي ظل بالرغم من اعتماده على المعادلات الرياضية خاضعا للمنطق الثنائي الأرسطي (الصحة / الخطأ). المترجم.

لتُوضّح، باقتضاب، بنيةَ المكملات الحق لدى ديدكايْند. إنها تنفلت من قانون التوزيعية وتحتفظ بالقوانين الأخرى، وهي تفترض أن لكل واحد من العناصر (س) يوجد (س') بحيث تكون العمليات التالية صالحة لها.

1) س . $\bar{\text{س}}$ = 0، 2) س ∪ $\bar{\text{س}}$ = 1، 3) $\bar{\text{س}}$ = س، 4) س $\overline{\cup}$ ي = $\bar{\text{س}}$. $\bar{\text{ي}}$ 5) س . ي = $\bar{\text{س}}$ ∪ $\bar{\text{ي}}$.

إن بنية دِيْدكَايْنْد المشتملة على المكملات الحق ليست أبداً بنيةً ذات عنصرين كما هو الحال في جبْرِيَات بُوول، وبالتالي فالمنطق المبنيُّ على أساس هذه البنية ليس أبداً ثنائياً.



الشكل 2

فالقانونان 2 و 3 ليسا صيغتين تؤسسان حضورَ قانون الثالث المرفوع كما كان الحال في المنطق السائد، وذلك لأن المكملات الحق المعطاة لعنصر ما في بنية ديدكايند ليست بالضرورة الوحيدة الممكنة(23).

في هذه الترسيمة، يمتلك كل عنصر: «س» و «ي» و «ز» مكمّلين حقين. أما العنصران 0 - 1 فإنهما، متكاملان فقط الواحد بالعلاقة مع الآخر، ويكوّنان من ثم، داخل بنية ديدكايند، بنيةً فرعية من نمط بُوُولي تكون خاضعةً لقانون التوزيعية.

إن البنية الفرعية 0 - 1 تمثل تأويلاً للنص الشعري من منظور منطق الكلام (اللاشعري). فكل ما يعتبر في اللغة الشعرية من طرف هذا المنطق صحيحاً، يشار إليه بـ 1 وما يعتبر خاطئاً بـ 0.

أما النقط «س» و «ي» و «ز» فإنها تمثل آثار المعنى التي تنبثق في قراءة غير خاضعة لمنطق الكلام وتبحث عن خصائص العمليات الدلالية الشعرية. لنستمد الآن صورةً شعريةً عادية انتكاسية لبودلير: «دموع المرارة». فإذا نحن ذكرناها في البنية الفرعية البوولية لبنْية ديدكَايْند (أي، في تصورنا، في منطق الكلام)، فنسيمها بـ: 0. فـ«دموع المرارة» لا «توجد»، والتعبير

(23) ندين هنا بتأويل بنية ديدكايند لـ:
B.N. Piatnitzine, "De la logique du micro-cosme", **structure logique du savoir scientifique**, Moscou, 1965.

من ثم ليس صحيحاً. لكن إذا نحن وضعناها في الفضاء الاقتباسي للغة الشعرية، حيث لا ينطرح مشكل وجودها أو صحّتها، وحيث لا تكون هذه الصورةُ وحدةً قارةً وإنما أثراً للمعنى ناتجاً عن عملية وحدتين دلاليتين حصريتين exclusifs (دمعة + مرارة) وعن آثار المعنى التي تنتجانها في النصوص الأخرى (الشعرية والميثولوجية والعلمية التي قرأناها)، إذا تمّ ذلك فإننا آنذاك سنمنح لهذه الصورة الغريبة واللامحدّدة المؤشر «س» أو «ي» أو «ز»، بشكل تنفصم معه كل وحدة دلالية للغة الشعرية لتصبح في الآن نفسه وحدة للوجوس، (ومن ثم بالإمكان انتزاعها من معطيات الـ: 0 - 1). أما العلاقات التي توحّد بين هذه العمليات فإنها ستكون لا محددة إلى درجة لا يمكننا معها معرفةُ إن كان نفيُ «س» يعطي «ي»... الخ. في هذا المجال بالضبط يمكن لنظام أكسيومي طوبولوجي أن يكون مقدمة الفضاءاتِ الوظيفية اللانهائية لهيلبِرْت وأن يشكل العلم الحق للنص الشعري.

ومن البديهي أن تستطيع إعادةُ إدخالِ الموضوع العلمي، كما وصفناه، تغييبَ الوضع الخاص لـ «س» و «ي» و «ز»، واختزالها في معطيات 0 - 1، عبر انتزاع الـ «س» و الـ«ي» و الـ «ز» من فضائها الخاص حيث تكون تلك المؤشرات عملياتٍ غير محددة بين الوحدات الدلالية المتداخلة نصّياً، وكذا عبر رفعها إلى مستوى وحدة للوجوس. هكذا يمكن تفسيرُ العملية الدلالية «دموع المرارة» كترابط لمجموعتين من الوحدات الدلالية انطلاقاً من الوحدة الدلالية *«مرارة»* (وهو ما يشكل خطوة صحيحة، أي 1)، يمنح أثرَه من لاتوافق في ترابط الوحدات الدلالية الأخرى: عين ـ كبد واختلاف الوظائف الفيزيولوجية الخ... (وهو ما يشكل انحرافاً عن الصحة و«خرقاً» أي 0). وبما أن هذا التفسير نفسَه نابعٌ من اللوجوس ومصاغٌ داخله، فإنه يقوم باحتواء اشتغال دال مُعيّن في الكلام ويعقلنه ليشوّهه في الآن نفسه. فحيثما وُجِد هذا الاشتغالُ وتلك *العملية*، لا تكون المعطيات 0 - 1 إلا حصّاراً وتذكيراً صارماً ـ وإن كان مُتجاوزاً ـ ضد صُدفة اللاّممْنَى، ورَقيباً يتحكّم في تعدّدية هذه الصدمات اللامتوقعة لمدلولات تقوم بإنتاج المعنى الجديد (التكاملي الدقيق) حينما نقرأ النّص في البنية المركبة التي تمّ وصفها. إن المعطيات 0 - 1 موجودةٌ ودائماً حاضرة للقراءة، لكنها موضوعة بين قوسين للتذكير بالفرق الجوهري بين الخطاب «الأهوج» (الذي يجْهلها) والعمل الانتهاكي للكتابة الشعرية (التي تعْرفها). هذا العمل الذي يقوم، داخلَ نسق الكلام (النسق الاجتماعي)، بنقل حدود الكلام وملئِه ببنيات جديدة (تكاملية) سيأتي اليومُ الذي يكتشفه فيه الكلامُ والذاتُ العلمية.

لقد كان مالارمي أولَ من مَارس ونظّر لهذا الاشتغال الشعري ذي النفي الثابت لمنطق يوجد هو ضمنه. وكيف لا نرى في الشاهد الآتي الصورة الملموسة لهذه القطيعة («الفارغة») التي لا تفتأ تمتلئ بالكتابة بين العالم المنطقي (وحدات اللوجوس: «السأم إزاء الأشياء») والعمليات اللامتوقعة للدوال («جاذبية عليا»، «حفلات مسترسلة ووحيدة») التي حاولنا تصويرها منطقياً:

«باتجاه جاذبيةٌ عليا كما لو كانت آتيةً من فراغ، لنا الحقُّ ونحن ننتزعُه منا عبر السأم تجاه الأشياء، ولو أنها صلبةٌ وراجحةٌ، وتنفصلها إلى أن نمتلئ بها ونمنحها الرونقَ، عبر الفضاء

الشاغرِ في حفلات مسترسلةٍ ووحيدةٍ.
أما أنا فإني لا أطالبُ الكتابة بأقل من ذلك، وأنا ذاهبٌ للتدليل على هذه الفرضية»(24).

لنتأملْ هذه الاستحالة المتعلّقةَ باختزال العمليات اللامتحددة ـ التي ليست بصحيحة أو بخاطئة («المسرحية الرئيسية أو لاشيء») والخاصة بالدال الشعري (هذا «المحرك») ـ إلى الصيغة المطلقة (اللوجوس) التي نحن بالرغم من ذلك مرتبطون بها («ليسَ سِوَى مَا هُوَ») والتي هي أيضاً خدعةً يتم (عبر «الحيلة») مطابقتُها بسيرورة إنتاج لا مكانة لهَا بالنسبة للوعي («فالوعيُ به خصَاصٌ»)، هذا الخصاص الذي أصبح وعْيًا:

«نحن على علمٍ، ونحن أسْرى صيغةٍ مُطلقة بأنْ [ما] ليس سوى ما هُو. بالرغم من ذلك، بالثرثرة، وعَبر ذريعةٍ مّا، تتمّ إزاحة الخدعة واتهامُ التهور من خلال نفي اللذة التي نريد التمتعَ بها. ذلك أن هذا الماوراء عاملٌ ومحرك، إن جاز القول، إذا لم أكْرهِ القيامَ، علناً، بالتفكيك الزنديق للتخييل، ومن ثم تفكيكُ الآلية الأدبية وبهدف إقامة مسرحية رئيسية أو لاشيء. إلا أنني أقدّس كيف يتمُّ، عبر الحيلة، الرميُ إلى علوّ محرَّم منذرٍ بالصاعقة، والوعيُ به خصاصٌ لدينا مما يتفجر هنالك عالياً»(25).

تتخبط كتابات مالارمي الأكثر دلالة في إشكالية قانون الكلام («المطلق») والعمليات («العشواء» والمتعددة المنظور التي يوحي إليها مالارمي بـ «مجاميع النجوم» وبـ«نجمياً»). إن «إيجيتُور» و «ضربةُ نرد» ـ وهي درامات تُمسرحُ سيرورة إنتاج النص الأدبي ـ يكشفان عن تأرجح الكتابة بين اللوجوس والصدمات الدالة. وإذا كان «إيجيتور» يفترض سلبيةً جدليةً وخضوعاً للقانون (القياسي) الذي يطرد العمليات «التكاملية الدقيقة» للاشتغال الدّال (ليس هناك من كواكب؟ هل أعْدِمت الصدفة؟)(26)، فإن «ضربة نرد» تنفي (في معنى أ Q ب) «إيجيتور» وترسم قوانين هذه «الصدفة» التي لن تحطمها أية «ضربةُ نرد». لنقرأ من قلم مالارمي نفسه هذا التشابكَ المخادعَ للإثبات والنفي، للوجود واللاوجود، للكلام والكتابة، الذي يشكل اللغة الشعرية:

«بما أنها تكونُ سريعةً داخل فِعْل تكونُ فيه الصدفة معرضة للتّلف، فإن الصدفةَ هي التي تحققّ دائماً فكرتَها الخاصة من خلال إثباتٍ أو نفي نفسِها. فلا يسع النفيُ أو الإثباتُ سوى إعلانِ نهايتها أمام وجُود الصدفة. إنها تحتوي على العَبث المطلق وتفترضُه في حالته الكمُونية لتمنّعه من الوجود؛ وهذا ما يمنح للاّمتناهي وجودَهُ»(27).

(24) مالارمي، *الموسيقى والحروف*، مرجع مذكور، ص. 647.
(25) نفس المرجع.
(26) تستعير سلبية «إيجيتور» الخطاطة العقلانية الهيجلية بالرغم من أنها تقوم بقلبها لأجل تحويل تطوريتها التاريخية إلى بحث عن الأصول (أصول اللوجوس؟).
(27) انظر «إيجيتور»، الفصل الرابع؛ «رمية نرد»، ضمن، مالارمي، الأعمال الكاملة، مرجع مذكور، ص. 441.

وفي «ضربة نرد» أيضاً يكونُ حقلُ العمليات الشعرية، غير القابلة للملاحظة والاختزال إلى الوحدات والمنطق «الواقعي» للكلام، معيّناً بوضوح: «في هوامش الضّبابية هذه التي يتلاشى فيها كلُّ واقع». إن الترابطات الوحيدة التي تحدُث فيها لا تحْتمِل التصنيفات الثنائية. إلا أنها تعودُ إلى المحتمل: «هذا الترابط السّامي بالاحتمال». بالرغم من ذلك، يبدو منطقُ الكلام (العقل) للعيان في كل لحظة من هذا العمل الانتهاكي «الذي لا يقبل المقاومة وإن كان مكبُوتاً من طرف عقْله الصغير الفحْل والصاعق» و «الذي فرض الحواجزَ إلى ما لانهاية لكن هذا لا يمنع إنتاجَ المعنى الشعريّ ـ المعنى الجديدَ الذي سيحْتويه الكلامُ يوماً ـ من أن يتم في فضاء آخر، مغاير بنائياً للنظام المنطقي الذي يحاصره:

«على مساحة ما شاغرة وسامية
تكون الصدمةُ المتتاليةُ
بشكل نجميّ
لحساب شامل في طور التكوُّن»

هكذا يُفتتح مشهد آخر في النص الثقافي انطلاقاً من هذا «الجديد» الذي تدخله كتابة مالارمي ولُوتْريَامُون وغيرهما. إنه مشهد فارغٌ («مساحة شاغرةٌ») بعيدٌ عن ذلك الذي تتحدّث داخله كذواتٍ منطقية، إنه «مشهدٌ آخر» يتم فيه اجتماعُ الدوال («صدمةٌ متتالية») وينفلت من مقولات المنطق الثنائي («بشكل نجميٍّ»). إلا أن ذاك الاجتماعَ ينْضَاف ـ منظوراً إليه من وجْهة مسْرح الكلام ـ إلى القوانين المنطقية للكلام. وكما حاولنا تمثيلَ ذاك المشهد من خلال البنية التكاملية الدقيقة، فإنه يتوصّل إلى نتيجة يتواصل المجتمع من خلالها ويتبادلها («حسَابٌ شامل») كتمثيل لسيرورة خطابٍ غير قابل للملاحظة («حسابٌ شامل في طوْر التكوّن»).

III . الفضَاءُ التّصْحيفيّ

إن الأمر هنا يتعلق بإثبات حقّ المنهج البنائي في تناول إشكالية طرحها العملُ الأدبي في عصرنا، وذلك بدون أية نزعة وضعية أو مداراةً لتعقّد الاشتغال الرّمزي. ومن ثم يتعلّق الأمرُ بقطعٍ دابر التأملات التأويلية للنص الحديث التي استطاعت، كما نعرف، إنتاج تفكيرٍ صُوفي باطنيٍّ للنصّ.

إن مهمتنا أيضاً تتمثل، ونحن متسلّحون بالجهاز المنطقي الذي يمنحه لنا المنطقُ اليوم، بتلمّس المؤديات الإبستمولوجية التي تُتيحها استنتاجاتُنا المتعلّقة بالوضعية الخاصة للشعر التي تؤكدها الحداثة بحزم في اللغة الشعرية. إننا مطالبون هنا بنسْج ملامح هذا الفضاء المغاير الذي ترسمه اللغة الشعرية (مأخوذة لا كمنتوج منتهٍ وإنما كجهاز وكعملية وكإنتاج للمعنى) عَبر منطق الكلامِ الذي تظل العقلانية اللصيقة بذاك الكلام عاجزةً عن تصوُّره.

فإذا كانت العقلانيةُ، بتصورها للشعر كخرق، عاجزةً كلية أمام هذا الفضاء الدال الذي سميناه تصحيفياً، فإن التأملات الفلسفية الميتافيزيقية حين تعيّنه، تحاول بالأحرى إعلانَ عدم

قابليته للمعرفة. ولسْنا هنا للحكم على هذا الاختيار. فنحن إزاء أمر موضوعي صاغته الممارسةُ الخطابيةُ لعصرنا (الشعر الحديث)؛ وعلى الجهاز العلمي (المنطقي) واجب دراسته (خصوصاً وأن هذا الجهاز قد واجه، في شعب علمية أخرى، ميادين خاضعة لمنطق مخالف للمنطق المعروف إلى حدود القرن السالف).

إن هذه المقارنة بين الجهاز العلمي والاكتشافات التي توصّلت إليها تجاربُ اللغة نفسها لا يرمي إلى العثور على «أي حل لأي لغز». لكن من الممكن أن تكون تلك المقاربة قادرة، إذا هي صوحبت بتفكير باحث حول القيمة الإبستمولوجية التي تفضي إليها الترقيمات notations الجديدة (البنية التكاملية الدّقيقة، الجمع غير التركيبي في حالتنا هذه)، على تطوير معرفتنا بمناطق جديدة للاشتغال الرمزي. ولذا فإننا سنترك في الوقت الراهن مستوى التمفصلات الدالة (نمط النفي في المدلول الشعري) لنعُود إلى اعتباراتنا المعرفية الأولية محاولين ـ على هدْي ما يتوفر لدينا من معْرفة سابقةٍ حول سلْبية اللغة الشعرية ـ رؤية الكيفيةِ التي بها تمّ تأويلُ دور الإجراء السلبي بهدف تكوين الخطاب اللاشعري.

حين حلّل فرُويد تشكُّل الذات المتكلمة وجد في أساسها، أي هناك حيث ينبثق اللاوعيُ بدقة داخل الحكم الواعي، عمليةَ النفي؛ الـ verneinung (التي ترجمت إلى الفرنسية بـ dénéga-tion «إنكار». فعندما تنْكر الذات ما يحْمله لاوعيها (تقول الذات: «لا تعتقد أبداً أني أمقتك» حين يقول اللاوعي: «أمقتك») نكون حيال عملية تستعيد المكبوت («أمقتك») وتنْفيه («أقول بأني لا أمقتك»)، وفي نفس الآن تكتُمه (بالرغم من ذلك تظل الكراهية مكبوتة). إن هذه الحركة التي تذكرنا بالرفع الهيجلي تفترضُ المراحل الثلاث للنفي الهيجلي وتعبّر عن نفسها بوضوح عبر المعنى الفلسفي لمصطلح الـ aufhebung («النفي والإلغاء مع الاحتفاظ، أي «أن نرفع للغاية soulever »)(28). يْعتبر فرويد أن هذه الحركة مشكّلة للحكم: «إن الإنكار هو Aufhebung (رفع) للكبت لكنه ليس مع ذلك قَبولاً للمكبُوت». فالنفي يغدو بالنسبة له الخطوة التي مكنتْ من اكتساب درجة أولية من الاستقلال عن الكبت ومستتبعاته، ومن ثم عن الضرورة القاهرة لمبدإ اللذة. من الواضح أن فرويد المهتم اهتماماً شديداً بإشكالية *الذات العقلانية* لا يعتبر النفيَ فعْلَ إلغاء يكون في أصل شيء «غير قابل للملاحظة والتحديد»، على العكس من ذلك، فهو يعتبره الحركةَ نفسَها التي تشكل الذات العقلانيةَ والمنطقية، والتي تفترضُ الكلامَ. إنه يعتبرها إشكالية الدليل. وكما صاغ ذلك جانْ هيبُّوليت، فالنفي يلعب دور «موقع أساسي للرمزية المعلنة»، «فوظيفته الحق تكمن في تكوين ذكاء وموْقع الفكر». فمجردُ وجود النفي / الرفع يتشكّل الدليلُ ومعه الذاتُ المتكلّمة والقائمةُ بالحكم. بصيغة أخرى لا يمكن تحديد موقع عملية النفي = Aufhebung إلا انطلاقاً من موقع الذات = الكلام = الدليل. وهذا ما كتبه فرويد نفسه: «يقابل تماماً هذه الطريقة في فهم الإنكار dénégation، أننا لا نعثرُ في التحليل انطلاقاً من اللاوعي والاعتراف باللاوعي، على أي «لا» في منطقة الأنا تعبر عن نفْسها في صيغَةٍ سلبية».

(28) انظر بخصوص تأويل الـ verneinung، J. Hippolite, *in* J. Lacan, **Ecrits,** Paris, Le Seuil, 1966, p. 880.

من الواضح إذن أن إجراء النفي يوجد في أصل «الذكاء» أي فكر الدليل (الكلام). ومن الأهمية بمكان الإلحاحُ هنا على أن الحركة الثلاثية للرفع هي بالضبط نفسُ الحركةِ التي تشكّل «هرمَ الدّليل» كما حدّدها هيجل وتجدُ منتهاها العلمي في اللسانيات السوسيرية. النفيُ الثلاثيُّ، الكلامُ المشتغلُ تبعاً للمنطق الأرسطي 0 - 1، فكرُ الدليل، الذاتُ المتكلّمة: تلك هي الأطراف المترابطة والمشتركةُ لعالم اللوجوس، ذلك العالم الذي دشّن فيه فرُويْد، رغم ذلك، منطقة تمرّد هي اللاوعيُ (والحلم). إلا أن هذه المنطقة تقدّم نفسها، بالأحرى، كتقْعيد سَلب للكلام أكثر مما هي خروج عبر الكلام، مادام مفهوم اللاوعي يتكون انطلاقاً من المنظور السائد للكلام المنطقي (اللاشعري) كنموذج إجرائي يقوم بدور ترسُّب تُمارَسُ داخله عملياتٌ لا توجد في الكلام(29).

لنعُدِ الآن إلى خصائص النفي في اللغة الشعرية. فانطلاقاً من الجمع اللاتركيبي الذي يطبع المدلول الشعري، ومن البنية التكاملية الدقيقة التي تنظم صور اللغة الشعرية، سننساقُ إلى الاعتقاد بأن هذا النمط الخاصّ من الاشتغال الرمزي الذي هو اللغة الشعرية، يكشف عن ميزة خصوصيةٍ للعمل الإنساني حول الدال، غير خاصة بالدليل والذات. في هذا الفضاء *المغاير* حيث تتقوّضُ القوانين، تذوب الذات ويتأسس في مكان الدليل تصادمٌ للدوال وهي تنفي الواحد الآخر. إنها عملية سلب معمَّم، إلا أنها غير ذات علاقة مع السلبية المشكّلة للحكم ولا مع النفي الداخلي للحكم (منطق 0 - 1). فهي سلبية عدمية تحسستها الفلسفاتُ القديمة كالبُوذيّةُ وعيّنتها بمصطلح السُّونْيَافَادَا. ولذلك تأتي ذات صفرية ـ أو لاذاتٌ ـ لتتحمّل مسؤوليّة هذا الفكر الذي يُلغي نفْسَه بنفْسِه.

ولاستيعاب نمطٍ من العمل السيميائي كهذا تلجأ الذاتُ إلى «موضوع» هو النصُّ الشعري الذي يمثل إنتاجيةً للمعنى (العمليات الدالة) سابقة على النص (على الموضوع المنتوج): «لقد فكّر فكري في نفسه» كما قال مالارمي في إحدى رسائله.

إن هذه «الذات» الصّفريّة خارجيةٌ بالنسبة للفضاء الذي يحكُمه الدليل. بعبارةٍ أخرى، تغيب الذاتُ حين يغيبُ فكُر الدليل وحين تصبح علاقةُ الدليل مع التقديرية مختزَلةً إلى الصفر(30). لنعْكسَ الأمر ونقول: لا وجود «للذات» (ومن ثم لا مجال للحديث عن اللاّوعيْ) إلا في فكر للدليل يُعوّض عن التعدد الموازي للممارسات السيميائية المكبوتة باسْم الدّليل، عبر الالتصاق بظواهرَ «ثانوية» أو «هامشية» («الحلْمُ»، «الشعرُ»، «الجنونُ») التي تكون مُلحقةً بالدليل (بمبادئ العقل). فالذات الصّفرية (ونحن ندرك هنا إلى أي حد هو غير ملائم مفهُوم «الذات») لا ترتهن بأي دليل(31) حتى ولو كُنا، في فضائنا العقلاني، لا نستطيعُ تفكيرَها إلاّ عبر الدليل.

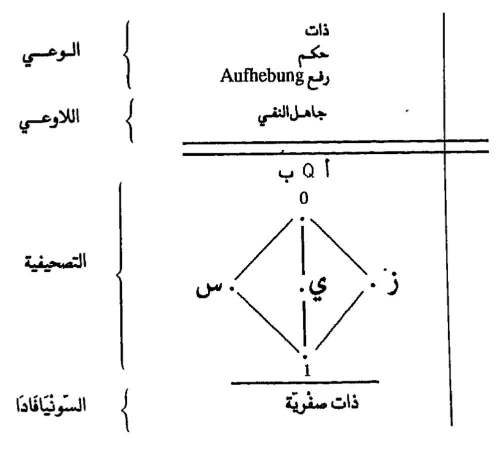
(29) «إن اللاوعي مفهوم تم خلقه على إثر ما يكون فاعلاً لأجل تشكيل الذات» (موقع اللاوعي، المرجع السابق، ص. 830). وحول النفي وإشكالية تشكيل الذات، انظر:
J. Lacan, Séminaire du 16 novembre, 1966, **Lettres de l'Ecole Freudienne**, 1967 (I), Fev.- Mars, et Séminaire du 7 décembre 1966, ibid, 1967 (2), avril - Mai.

(30) انظر التأويل السيميائي لهذا المفهوم من طرف:
L. Mäll, "Une approche possible du sunyävadä", **Tel Quel** 32, Hivers 1968.

(31) نفس المرجع، انظر بصدد النفي في المنطق الهندي: J.I. Stall, "Négation and the law of contradiction *in* **Indian thought: a comparative Studies**, Univ. of London, 1962, t. XXV, p. 52.

وإذا كان هذا الفضاءُ «الفارغُ» الذي تتحرّك فيه الذاتُ هو القطب المناقض لفضائنا المنطقي الذي تهيمن عليه الذاتُ المتكلّمة، فإن الممارسة السيميائية الشعرية تغدو، بكل خصائصها، المجال الذي يتلاقى فيه هذان القطبان في حركة ذهاب وإياب لانهائية. هكذا يكون الفضاء الاقتباسيُّ (فضاءُ الشعر الموجود في الجانب الآخر المناقض لمجال الذات المتكلّمة والمحاذي لذاك *الفراغ*، ومعه ذاته الصفرية) الفضاء الأساسَ لثقافتنا الذي تقعُ فيه الترابطاتُ بين فكْر الدليل ككلام معياري وذاك الاشتغال الذي ليس بحاجة لذات منطقية كي تتم ممارسة. كلّ هذا سُقناه لنقول بأن *التصحيفية* بالنسبة لنا (ونحن نُبيح لأنفسنا هنا الأخذ عن لاكّان) مفهومٌ متكوّن على شاكلة ما يقوم بالربط بين تفكيك تشكيلة déconstitution الذاتِ وتشكُّلها، وبين تفكيك تشكيلة الكلام وتشكل النص وتفكيك تشكيلة الدليل وتشكل الكتابة. وقد سقنا ذلك أيضاً لنقول بأن هذه التصحيفية المتمثلة في اللغة الشعرية ليست متموضعة بالضرورة في اللاوعي (وكل المفاهيم الملحقة به كالاستيهام) وهي ممارسةٌ سيميائية خاصة يلزَم أن يدرسها التحليلُ الدلائلي في خصوصيتها غير القابلة للاختزال، وأن يتفادى تذويبها في منطق (0 - 1) أو في طوبولوجية (مرْجع ـ مدْلول، دَال؛ وعْي ـ لاوعْي) الكلامِ و/أو الدّليل.

إن هذا التنْضيد لا يُفضي إلى أية تراتبية ولا إلى تعاقبية. فالأمر يتعلّق بعملية خطية يخضع لها الاشتغالُ التزامنيُّ. نحن نعتقد بالتالي أن جَانبي خُطاطتِنا يتداخلان وأن اشتغالَ الكلام يتشبّع بالتصحيفية بنفس القدر الذي يكون فيه اشتغال اللغة الشعرية مُحاصَراً بقوانين الكلام. بالرغم من ذلك نقدّم هذا التبسيط الخطاطي للإلحاح على اختزالية الممارستين السيميائيتين المعنيتين وبهدف اقتراح ضرورة أن يشكّل التحليلُ الدلائلي نمذجةً لا تختزل تعدديةَ الممارسات السيميائية.



الشكل 3

لقد استطاعت التجربةُ الشعريةُ، مرة أخرى، الإمساكَ بهذا الانتقال الدائم من الدليل إلى اللادَليل ومن الذّات إلى اللاّذات، المتمثل في اللغة الشعرية.

إن الشاطئ الشاسع «للفراغ» يمتدُّ خلفَ من يُحاول الإمساكَ بعمل فكْره داخلَ اللسان:

«للأسف وأنا أنبش في البيْت الشعريِّ إلى هذا الحدّ، لاقيْتُ هاويتين أيْأستَاني. الأولى تتمثل في العدم Néant الذي توصلت إليه بدُون معْرفة البوذيّة. وإني لفي أسفٍ شديدٍ الآن بحيث لا أستطيع حتى الإيمان بشعْري والعودة إلى نشاطي الذي جعلني هذا الفكرُ الساحقُ أتركُه»(32).

أو:

«لقد قمتُ بنُزول طويل إلى العَدَم لأستطيعَ الكلام بيَقِين»(33).

وبما أن منطق الكلام قد عُلّق للحظة، في هذا البحث، فإنه يدفَع بالأنا (الذات) إلى الانمحاء: لذلك يصبحُ ضرورياً، فيما بعد، التمثيلُ الفجائي (المرآة) لإعادة تشكيل الأنا (الذات) والمنطق («بهدف التفكير»)، وكذا تحقيق الحركة التصحيفية كتركيب «للكينونة» و«اللاكينونة»:

«إنني أعترف صراحة، لكن لك وحْدَك، بأنه طالما كانتْ كبرى مذلاّتُ انتصاري، فإنني لا أزالُ بحاجة إلى أن أنظر لنفْسي في هذه المرآة كي أستطيع التفكيرَ، و إنْ لمْ تكنْ أمامي على الطّاولة التي فوقها أخطُّ لك هذه الرسالة، فإني سأعود إلى العدم الذي كنتُه. إن هذا يعني أني أخبرك بأني الآن غيرُ مشخّصٍ impersonnel ولست سْطيفَان [مالارمي] الذي عرفتَه، وإنما القدرةُ التي يملكها الكونُ الروحيُّ على النظر إلى نفسِه والتطوُّر من خلال ما كُنْتُه»(34).

لنُفرغ هذا الملفوظَ من مكرورات عصْر ديني معيّن، وشنعثُر آنذاك على التحليل النافذ لهذا المجهود في التركيب («المتواقِت مع التّركيب» كما يقول مالارمي عند الحديث عن إنتاجه الشعري) الذي هو اللغة الشعرية؛ وهو تركيب («تجمّع غيْر تركيبي») من تطبيقات الوحدات الدلالية (من حوارالتداخلات النّصية) مستحيلُ التحقق من جهة، واللوجوس بقوانين تواصُله المنطقي من جهة أخرى.

«إنه تركيب سيغدو، على الطريقة الرياضية، البرهانَ العكسيَّ على حُلمي الذي سيعيد بنَائي بعد أن هدّمني»(35).

من هذا المنظور، يفقد العملُ الرمزيُّ (عملُ الشّاعر) التفاهَة التنميقيةَ أو ثُقل الخرق الاعتباطيّ اللذين حمّلهُما إياه تأويلٌ وضعيٌ (و/أو أفلاطوني) معيّن. ومن ثم يظهر في كل أهميته كممارسة سيميائية خصوصية، تقوم ـ في حركة سلبية معينة ـ بنفي الكلام وما ينتُج عن

(32) Mallarmé, Lettre à H. Cazalis, mars 1866, dans **Propos**... op. cité, p. 59.
(33) Mallarmé, Lettre à H. Cazalis, 14 mai 1869, ibid., p. 79
(34) Ibid., p. 78 (التشديد من عندنا).
(35) Mallarmé, Lettre à H. Cazalis, 4 Février 1869, Ibid., p. 87.

ذاك النفي في *الآن* نفسه. إنه يشير كذلك إلى أن الممارسة السيميائية للكلامِ التقريريّ ليست سوى إحدى الممارسات السيميائية الممكنة.

إن تأويلاً كهذا للاشتغال الشعري ولمكانته داخل ثقافتنا الغربيّة يفترض، كما نأملُ، إعادةَ النظر في المفاهيم العقلانيةِ لكل الخطابات الأخرى المسماةِ بـ «الخارقة للقاعدة».

ولأجل تشكيل سيميائية عامة مؤسّسةٍ على ما ندعُوه تحليلاً دليلياً فإن ذلك التأويل يُلغي وجوبَ وجودِ نموذجٍ للكلام ويطرح أمامَ وعْينَا ضرورةَ دراسةِ المعنى السابق على الكلامِ الملفوظ.

فهرس

مطبعة فضالة - المحمدية (المغرب)

إن إحدى خصيصات الأبحاث المترجمة هنا هي كونها تسعى لإقامة تصوُّر منهجي ونظري يستهدف البحث في خصوصية النص دون أن يعني ذلك التقوقع المعرفي فيما عُرف بالمحايثة أو ما يمكن دعوته بالجوهر الجواني للنص. في المرحلة التي طرحت فيها جُولْيَا كْرِيسْطِيفَا هذا المنظور، أي في عزّ النهوض البنيوي، كان ذلك يبدو أقرب إلى المفارقة، إذ كيف يمكن الحديث عن علم للنص أو عن السيميائيات النصية دون إدارة الظهر لكل العناصر المتعلقة بالتلفيظ النصي (الذات الكاتبة) أو بالتلقي وبالآثار النصية أو الشفوية الخطابية التي تخترق جسد الكتابة، وكذا بدون تحييد جوانب مهمة تتعلق بتكوين النص وبطابعه الفكري والتاريخي ؟ وتتمثل المغامرة التي تطلعت إليها كْرِيسْطِيفَا في صياغة رؤية كلية للنص تكون نسقية ومتحررة، بنيوية ووظيفية، علمية وتحليلية، نظرية وإجرائية، محايثة وخارجية في نفس الآن. وفي هذا الطابع الخاص لم تكن كْرِيسْطِيفاً لتذكر بغير التوجّه الباخْتِينيّ في الدراسة الأدبية الذي لم تتوان الكاتبة في التعريف به والنهل من تجديداته، المغمورة والمجهولة آنذاك في فرنسا.

ومنظور شمولي كهذا لابد أن ينطلق من نقد التصور اللساني الضيق للكتابة من جهة، والتصور العلمي التقني للدراسة الأدبية من جهة أخرى. وهو نقد كان يتلاءم مع التوجه العام لمجموعة طيل كيل Tel quel التي كانت تبني - تجريبياً - تصوراً جديداً (لم يكتملْ ولم يُدم) للمارسة النصية والنظرية. وليس من شك في أن وعي كْرِيسْطِيفاً بالحدود المنهجية والنظرية للمنحى الوضعي السائد في مجال الدراسات الأدبية قد كان وراء بحثها عن علم للنص لا يتقيد أبداً بالخطاطة التحليلية ولا بالنزعة التشريحية الإكلينيكية بقدر ما يسعى نحو مساءلة الطابع الأدبي والشعري للنص في خصوصياته وعمومياته والتنظير العيني لها، عبْر استيحاء اللسانيات والمنطق واستخدام نتائجها بكل الحذر الكامل.

وتشكل الأبحاث المترجمة هنا مدخلاً فعلياً لقراءة التحليل السيميائي
وفي نظرنا أنها تلبي منزعاً راهناً نحو تجاوز وهْم المحايثة النصية وانغلاقية الن
إلى كونها تظل دعوة مفتوحة لإغناء البحث النقدي والنظري بما توفره المباحث
والعلمية من معطيات كفيلة بجعل الكتابة الأدبية بُوتَقَةَ ع

31 درهماً